

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

***“Rosencrantz y Guildenstern han muerto”*, comedia y
absurdo: la manifestación contradictoria de la risa**

Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

Pilar García Contreras

Profesor Guía:

Luis Vaisman A.

2004

“algo sigue su curso...”

(Final de Partida. Samuel Beckett.)

I. Fundamentación del tema y el objeto.

Los fines de esta propuesta de lectura se enfocan en la apertura analítica e interpretativa de lo cómico en la obra dramática del escritor inglés Tom Stoppard: *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*¹. Desde los conceptos teóricos estudiados dentro del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, se detectará y analizará cómo opera la comicidad en esta obra.

El hecho de trabajar con una obra dramática aporta un aspecto de importancia: la presencia del discurso acotacional como manifestación del lenguaje no verbal². En él se encuentra gran parte de los elementos configuradores del sentido global del texto. En el análisis de los mecanismos cómicos, el discurso acotacional adquiere gran importancia en cuanto describe los movimientos y gestos de los personajes, ya que en ellos radica una importante vía de expresión de lo cómico, sobre todo en el tipo de comicidad que rescata la figura del clown.

La relación entre absurdo y comicidad da lugar a una discusión que permite una propuesta nueva en torno a esta última, puesto que se derriban los supuestos tradicionales de lo que se entiende por cómico y comedia, en la medida que el absurdo utiliza los preceptos cómicos restándoles su finalidad risible y placentera. Esto se refleja en el funcionamiento interno de la obra, que el análisis se propondrá develar. El análisis del objeto de estudio se planteará desde lo absurdo cómico y su visión contemporánea, que complejiza el desarrollo de lo cómico, pues utiliza los mecanismos que dan lugar a la comicidad no por los fines cómicos en sí mismos, sino que los trasciende.

Dentro de las obras literarias propuestas como objeto de estudio del Seminario, se encontraban las de Ionesco o Beckett que, de igual modo, contienen el absurdo contemporáneo, pero no presentan tan claramente esta ruptura con lo cómico, que en *R y G han muerto* se expresa con la tensión provocada por la acción de *Hamlet* en escena. En Ionesco, por ejemplo, lo cómico cruza casi toda la obra, muchas veces, con procedimientos

¹ Se ha utilizado la versión en castellano publicada en 1969.

² Y por otro, la realización fílmica de esta obra por parte del mismo dramaturgo.

excesivos³ y la gran imagen absurda, portadora de profundos temas existenciales se presenta como una gran metáfora o una alegoría, no explícita, de lo que en ella se cuestiona. Por otro lado, Beckett se acerca mucho más a la obra de Stoppard, puesto que sus personajes y la situación en que se desenvuelven raya en lo angustioso, sus personajes se ven transformados – al igual que en Ionesco–, en payasos, marionetas o máquinas, y los procedimientos cómicos se encuentran más ocultos.

La obra de Stoppard utiliza mecanismos evidentes de comicidad que nos harían parecer estar frente a una comedia, propiamente tal, pero éstos se verán disminuidos en complemento con la situación de los personajes; su condición de marginados y perdidos dentro de su propia historia, sumado a la angustiosa reflexión que realizan en torno a su existencia. La mezcla de estos dos aspectos desemboca en una obra cargada de patetismo, de absurdo y de esfuerzos inútiles, siendo imposible negar su comicidad, pero su consiguiente ubicación dentro de la comedia resulta dudosa e incompleta, puesto que el sentido esencial de la obra se perdería.

El carácter intertextual del objeto significa un gran punto de partida para el análisis, ya que contextualiza y limita la situación dramática en una serie de códigos y convenciones, dadas por la misma tradición de la obra dramática a que remite, porque *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*⁴ más allá de ser una gran pieza dramática, ha sido y sigue siendo un importante referente literario y dramático de todos los tiempos.

Desde esta reescritura paródica se puede advertir el cambio de las manifestaciones de la comicidad, al contraponer un texto y otro en función de sus orientaciones cómicas. En *Hamlet* lo cómico surge desde el comportamiento irónico del protagonista, mientras que en *R y G han muerto* lo cómico parte desde estos personajes y la situación en que se encuentran. Hamlet, príncipe y personaje central de la trama, se configura con las características del sujeto irónico,

³ Como en la reescritura de *Macbeth* de Shakespeare.

⁴ El análisis no considerará aspectos de *Hamlet* que vayan más allá de los solamente referidos en *R y G han muerto*, centrando el análisis en las figuras de Rosencrantz y Guildenstern, principalmente.

de agudeza intelectual, propia de un individuo superior socialmente⁵. En *R y G han muerto*, se pone en cuestión el mismo hecho de ser protagonista de la historia, reafirmando la idea de que el carácter hace al protagonista o al héroe, y que hay otros sujetos que nunca llegarán a serlo tan sólo por su condición, por tanto, se configuran desde su no-protagonismo y todo lo que ello significa: desde ahí se origina esta nueva mirada cómica.

Así es como surge el rescate del hombre en medio de la vida contemporánea, destacando su dimensión absurda y distanciada de la lógica; con la intención de mostrársela y proponerla como una crítica a la alienación del individuo, tanto en su individualidad como en el contexto social.

⁵ Ver: Janko, Richard. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, en Aristotle's Poetics. Hackett, Indianápolis, 1987. (Trad. de Luis Vaisman). P. 15

II. MARCO TEÓRICO. Conceptos en torno a lo cómico. Definición del tema.

La teorización en torno a la comicidad se ha realizado desde tres planos: la mirada sobre el autor y el proceso por el que éste pasa para llegar a su producto cómico; los mecanismos en sí, utilizados para los fines “cómicos” particulares que la obra quiere alcanzar⁶; y los efectos que provocan en el receptor dichos mecanismos, medibles a través de la risa.

Dentro de lo cómico se establecen tres enfoques: el primero, centrado en el objeto cómico mismo, cómo éste funciona, cuáles son sus mecanismos, en el fondo, qué es lo que le hace ser risible; segundo, situar el punto de vista desde el sujeto que mira a dicho objeto, o en su defecto, que mira cómicamente; y finalmente, la *relación* que se lleva a cabo entre el objeto cómico y el individuo que lo percibe como tal.

El paso del tiempo ha complejizado las nociones de la comicidad; lo cómico contemporáneo contiene una serie de aspectos que lo transforman en una categoría (estética) contradictoria, albergando los conceptos tanto de tragedia como de violencia y contradicción. Una forma de percibir estos cambios es mediante la descripción de la risa, considerada como el efecto directo de lo cómico, de este modo, se ha dado en catalogar y medir el nivel de comicidad mediante las características de la risa provocada. Pero ¿es posible que una creación dramática que no provoque risa sea cómica? ; esta es la pregunta central que articula la reflexión en torno al objeto de estudio.

La orientación del marco teórico se enfocará en un seguimiento y explicación de lo cómico y lo *absurdo*, desde las manifestaciones antiguas – que han perdurado en el tiempo – hasta las actuales, intentando probar cómo lo cómico y lo absurdo contemporáneo, se unen en una

⁶ Este segundo punto tiene mayores alcances ya que los mecanismos utilizados pueden dar lugar a otras situaciones cómicas dentro de la obra lo que desemboca en una comicidad más compleja, porque utiliza una mayor cantidad de mecanismos o éstos son más o menos “evidentes” en contraposición a lo “ocultos” que puedan manifestarse.

representación donde lo cómico pierde su poder catástico⁷, con el fin de intensificar el contenido absurdo de la obra.

La comedia griega⁸ funciona como marco de referencia de todo producto cómico, porque en ella se encuentran presentes las formas cómicas que hasta el presente se utilizan; desde la descripción de esta matriz estructural estableceremos los puntos de referencia y de discusión, con las manifestaciones futuras de la comedia. La acción que representa la comedia antigua es “risible y carente de magnitud”⁹ en contraposición a la de la tragedia, que es seria y elevada. La risa de la comedia es provocada por dos aspectos puntuales: los vicios de dicción y los incidentes¹⁰. La comedia antigua se expresará mediante “insinuaciones” a la realidad, lo cual irá en concordancia con su finalidad de dejar al descubierto errores, “siempre y cuando esto no sea doloroso ni destructivo para la víctima u otros”¹¹, por lo tanto, lo mostrará de modo

⁷ *Catástasis*, como dirá Olson siguiendo a Aristóteles, dado que este sentimiento implica una *relajación* de las emociones después de la tensión anulada, que se logra con la presencia del absurdo en medio de nuestras tensiones.

⁸ “La comedia no abandonó de golpe la forma de la invectiva, sino que se desarrolló poco a poco hasta alcanzar su naturaleza. La comedia antigua llega a excesos de lo risible como hace el bufón, ya que desea complacer a todo el mundo, incluida la gente vulgar. La comedia nueva abandona esto, inclinándose a lo magno o serio; pero debe haber risas y chistes en la comedia. Por tanto queda la comedia que se ubica a medio camino entre ambas (por ejemplo las comedias de Aristófanes. Esta clase es la mejor)”. Ver: Janko, richard. *Op. Cit.* p.6.

⁹ Id. p.2

¹⁰ En algunos casos se ha provocado una ampliación de estos mecanismos cómicos a lo largo de la historia. La *parodia* (v), considerada dentro de los elementos de dicción, se transformó en un subgénero cómico. Dentro de los incidentes, el *engaño* (i) o “hacer que algo parezca ser otra cosa” (Janko. p.3) se legitima como tópico en la picaresca española del siglo XVIII, con el nombre de ‘ser/parecer’

¹¹ Janko. *Op. Cit.* p. 4

indirecto, mediante el uso del chiste, cuya función será disimular el reproche del error o el vicio¹².

La categoría de *lo ridículo* será uno de los objetos de la “emoción de la risa”, e implicará una *doble contrariedad* en relación, por una parte, con lo serio, y a lo bueno, por otra, lo cual desembocará en la *depreciación* del objeto cómico que siempre implica el ridículo. Pero no se refiere simplemente a la cualidad inferior del personaje cómico, que no merece ser considerado, sino que también debe quedar demostrado “lo absurdo de tomárselo en serio”. Por tanto, se define lo ridículo como “un absurdo puesto de manifiesto”¹³. Es necesario que el personaje cómico, o *agente* del acto ridículo, sea contrario al tipo establecido que define al acto como serio.

Un personaje se nos presenta como ridículo (o jocoso) dada su *apariencia*¹⁴ o sus *discursos* y *acciones*, aspectos que pueden ser analizados desde la versión textual del drama. Un acto es ridículo, por ejemplo, debido al carácter del personaje cómico (algún defecto físico, lo cual le impide tomársele en serio) o, porque éste ignora las circunstancias que le rodean o por causa del azar.

Para que un objeto sea cómico, debe presentar una exigencia de seriedad al comienzo, para luego poder ser minimizado. Es necesario dar las coordenadas de ubicación del objeto cómico en el mundo “serio”, para definir cómo es que se comporta contrariamente respecto a éste.

¹² Olson, Elder. Teoría de la Comedia. Ariel, Barcelona, 1978. En: Veas, Daniela. Informe de Seminario. Apéndices.

¹³Id.

¹⁴ Este aspecto es posible de ser analizado sólo ante el acceso a la representación de la obra dramática o a la versión filmica (en caso de que la hubiera), ya que la “apariencia” vendría a corresponder a todos aquellos elementos no lingüísticos que el discurso acotacional transcribe y traspone lingüísticamente.

La comicidad surgirá de este contraste, pero imitará una acción con el fin de convertirla en un asunto *ligero*¹⁵.

La función cómica se relaciona de forma más directa con el hecho de producir la ligereza de ánimo, que llevará a la catástasis, que con producir la risa por sí misma. Para llegar a esta ligereza, la comedia debe eliminar la preocupación, demostrando lo absurdo de pensar que había razón para ello. La acción de la comedia será una acción *desvalorizada* –en oposición a la acción trágica – por consiguiente, sin importancia, siendo necesario el contraste entre mundo “serio” y mundo cómico para poder distinguir lo importante de lo que no lo es. En la comedia antigua, la catástasis se producía cuando el absurdo quedaba relegado a un lugar inferior, asegurando su mantenimiento en un ámbito que no afecta el dominio de la lógica y la razón, por lo tanto, el espectador no se verá perjudicado, pues todo lo que ocurra en escena y esté dentro del mundo de lo absurdo, será controlado.

En dos teorías se centra el planteamiento de conceptos operacionales al objeto cómico. Los autores en cuestión son: Henri Bergson y Luigi Pirandello.

El estudio de Bergson se centra en la risa. Bergson indagará en nuevas categorías de la comicidad, más afines a las manifestaciones contemporáneas. La idea central de su exposición es que “la insensibilidad acompaña a la risa”¹⁶, definiendo una nueva relación con lo cómico, porque sólo podrá producirse cuando se es “indiferente” y “distante”, gracias a esto nos acercamos con una “lúcida inteligencia” ante el hecho. La comicidad requerirá de esta lúcida inteligencia y su mayor enemigo será el contacto que se pueda establecer con el objeto cómico.

Lo cómico se manifiesta en un nivel de inconsciencia¹⁷ en el personaje, como consecuencia de la distracción que éste experimenta. Este nivel se mide en diversos aspectos; lo cual quiere

¹⁵ La comicidad se transformará en un fuerte instrumento de crítica (social) cuando está conciente de poder desvalorizar a la víctima, ubicándola como objeto cómico.

¹⁶ Bergson, Henri. *La Risa*. Espasa-Calpe. Madrid, 1973. En: Soto, Rebeca. Informe de Seminario. Apéndices.

¹⁷ Entendido como una percepción inconsciente del tiempo.

decir que la distracción puede recaer en factores como el tiempo, el lugar, los acontecimientos, la relación con los otros personajes. La inconsciencia del personaje cómico adquiere relevancia en relación con la “consciencia” representada por otro personaje o por un factor contextual. La experiencia inconsciente del individuo siempre será subjetiva, siendo posible que ésta contamine el ámbito exterior a él¹⁸.

Lo cómico de las formas se caracteriza por las deformidades que inspiran risa; la mueca arraigada demuestra que una acción mecánica ha absorbido la personalidad del individuo para siempre, en resumen: el automatismo, la arruga adquirida, la rigidez que se conserva, producen comicidad en la forma¹⁹.

Todo gesto, movimiento, actitud del cuerpo humano será risible si da la idea de que es un simple mecanismo, en esto radica lo cómico de los gestos y movimientos. Este efecto de *rigidez mecánica* o *velocidad adquirida* presente en el personaje y que provoca lo cómico, le convierte paulatinamente en un individuo con apariencia de marioneta dominada por un ente superior (como puede ser el caso de un vicio).

El recurso del *disfraz* será una derivación de lo mecánico porque se sustituye lo natural por lo artificial. Este aspecto artificial, en ocasiones, no se presenta explícitamente; lo cómico puede permanecer en un estado latente, que surge por medio de la sorpresa y el contraste, provocando risa. Según Bergson, un sujeto que se disfraza es una figura cómica, por tanto, el actor es la figura cómica por antonomasia, movido por la “lógica de la imaginación”.

¹⁸ Como ocurre en *Final de Partida* de Samuel Beckett, donde el espacio físico dramático en que se mueven los personajes principales, Clov y Hamm, va adoptando las características subjetivas de éstos, así se va transformando en una cárcel, en el último territorio habitado; el espacio comienza a denotar la soledad absoluta en que se encuentran, a partir del comportamiento inconsciente de los personajes, sobre todo, con respecto al tiempo. Este aspecto se logra ver después de haber experimentado la sensación cómica, expresada por la inconsciencia de los personajes, en una primera lectura de la obra.

¹⁹ Para Bergson, la polaridad se da entre flexibilidad y rigidez - la primera, representada por el alma, la segunda por el cuerpo y su lucha -, ya no entre belleza y fealdad, por tanto, lo cómico se opone a la gracia (del alma) expresando la rigidez.

Existe una ‘comicidad latente’ posible de ser encontrada en toda ceremonia o acto social, que siempre espera la ocasión para manifestarse. Todo acto social está formado por jerarquías, protocolos, una supuesta lógica que rige los actos de los hombres, siendo sólo un disfraz que pretende seriedad. Lo cómico surgirá cuando *aislemos* aquella situación sacándola de contexto, y las personas que en ella participan nos parecerán marionetas, pues toda ceremonia también implica un mecanismo sobrepuesto a la vida. La fuerza cómica radica en la trasposición de una expresión natural a otro tono, ésta puede ser de dos formas: la *parodia*: trasponer de lo solemne a lo familiar, y la *exageración*: trasponer²⁰ desde abajo hacia arriba²¹.

La transformación momentánea de una persona en una cosa, también responde a la mecanización de un cuerpo vivo. Un ejemplo de ello son los clowns quienes, gracias a su comportamiento y movimientos, logran hacer creer que no son más que marionetas, juguetes. Pero no es necesario llegar hasta la total identificación entre una persona y una cosa para provocar comicidad, sólo bastará con confundir a la persona con la *función* que caracteriza al objeto.

El lenguaje será uno de los medios de manifestación de lo cómico, y lo hará mediante fórmulas. La rigidez del lenguaje se expresa a través del uso de frases estereotipadas y fórmulas hechas del lenguaje social, sumándole un elemento absurdo que cambie su sentido hacia una orientación confusa. La risa provocada por el lenguaje siempre registra una “distracción del lenguaje mismo”²², y esto se debe a la distracción propia del individuo; el acto cómico pondrá de manifiesto esta distracción.

Bergson centra la manifestación de lo cómico en los caracteres, o sea, en el objeto cómico, siempre expresando una “distracción fundamental de la persona”, que provoca comicidad sólo

²⁰ Dentro de la trasposición se encuentra la ironía y el humor; la primera enuncia lo que debiera ser, fingiendo que así es en realidad, el segundo, hace una descripción detallada de lo que es, dando la sensación de que se cree que así deberían ser las cosas. Ambas serían fórmulas de la sátira, o sea, de poner en ridículo.

²¹ La definición de ambos conceptos han sido tomados de Olson, Elder. *Op. Cit.*

²² Bergson, Henri. *Op. Cit.*

en la medida que deje de conmovernos. Esto ocurre por un alejamiento del observador, quien verá al otro como un espectáculo²³.

El personaje será cómico por la rigidez que lo ha definido, y que le llevará a no estar en relación armónica con la sociedad, lo cual sembrará sospechas por su aislamiento social producto de esta rigidez. Lo cómico, para llegar a la “inteligencia pura”, como grado máximo de lucidez, utilizará procedimientos de simplificación e intensificación, aislando de manera inconsciente un sentimiento en el personaje, para luego volverlo rígido; como consecuencia, “movimientos de monigote o títere”. Esto provocará un estado de “automatismo” en el personaje expresado mediante el gesto involuntario, la palabra inconsciente, en definitiva, toda forma de lo mecánico. El automatismo implica una consecuencia muy importante: “un olvido de sí mismo y de los demás”²⁴, provocado por la insociabilidad del sujeto. La relación causal estaría definida desde el olvido, que da lugar a la rigidez, y esta última, a la comicidad.

Bergson establecerá una distinción de importancia entre gestos y acción; la atención de la comedia se dirigirá a los gestos (automáticos, aislados e inconscientes), mientras que el drama lo hará sobre la acción; los primeros, no premeditados y consciente la segunda. Sobre esto podemos destacar el *contraste* producido entre lo cómico y el mundo, mientras que en la tragedia, lo trágico *es* el mundo. Con esta particularidad del gesto, la acción, en la comedia, sería secundaria puesto que el personaje “podría existir o estar en cualquier otra situación”²⁵.

De lo cómico se deriva lo absurdo cómico, definido como “un proceso de no-adaptación de la conciencia a los nuevos estados de cosas, en el que la inteligencia se inmoviliza, se rigidiza,

²³ El efecto cómico se logra gracias al hecho de no penetrar ‘demasiado’ en las personalidades de los personajes para echar a andar la inteligencia pura del espectador, por esto, no es conveniente tratar causas demasiado íntimas, pues, con ellas se logra la identificación. La construcción del carácter, según Bergson, deberá producirse en función de un equilibrio entre la *profundidad* del carácter, que no debe perderse, y lo *superficial* tratado adecuadamente.

²⁴ Id.

²⁵ Id.

busca amoldar las cosas a los pensamientos y no los pensamientos a las cosas”²⁶. El absurdo cómico se relacionará con la noción de “juego de ideas”, incitando al sujeto a asociarse al juego. El primer impulso es ser parte de este juego, que trae un descanso a la fatiga del constante pensar y vivir racional y lógico.

Pirandello sitúa su mirada hacia la comicidad desde el humorismo. La característica central del humorismo es la *contradicción* proveniente del *desacuerdo* que descubren la reflexión y el sentimiento, entre realidad e ideal humano; debilidades y miserias, versus, aspiraciones. La conciencia de esta contradicción provoca un efecto de *perplejidad*, expresada por medio del llanto y la risa, tras esto, el *escepticismo* marcará la mirada del sujeto, y finalmente, el *análisis* minucioso que llevará a cabo.

La obra humorística no esconde el proceso de reflexión que la compone. El dejar en evidencia la reflexión, implica la apelación más directa al receptor de la obra cómica. No habrá nada oculto, por tanto, la puesta en escena de “todos” los recursos requerirá de una especial atención por parte del receptor en la comprensión del mensaje.

La reflexión²⁷ será como un espejo a los ojos del espectador, será un elemento que turba e interrumpe la armonía del mundo, en apariencia serio y ordenado, que intenta mostrar la representación.²⁸

²⁶ Id.

²⁷ La reflexión enfrenta al sentimiento, lo analiza y descompone su imagen, de este análisis surge el ‘sentimiento de lo contrario’. Advertir que algo es lo contrario de lo que debiese ser entrega una impresión cómica, por tanto, lo cómico será advertir lo contrario. Al intervenir la reflexión ocurre un cambio en la mirada, ya que hará superar la primera observación, penetrando en ella: de la observación de lo contrario (lo cómico), la reflexión me ha hecho experimentar un ‘sentimiento de lo contrario’, permitiendo que ingrese la emoción. El punto de inflexión que entrega la reflexión será la diferencia entre comicidad y humor; la primera es inconsciente, mientras que el segundo lleva la conciencia a sus límites.

²⁸ Las interrupciones, digresiones, y excesiva minuciosidad presente en las obras humorísticas, a menudo considerados como un defecto de mala composición, son elementos de agudeza incluidos por el autor originados por la reflexión. La reflexión se relaciona

Amargamente cómica será la condición del hombre que siempre permanece *fuera de tono*, estando entre el sí y el no, dubitativo y perplejo toda la vida, expresándose mediante una mueca que le desconcierta e indigna²⁹, de aquí que la eterna contradicción interna del hombre sea explicitada por el humorismo, a través de la reflexión, que nos ayuda a desmontar toda imagen creada para conocer cómo está hecha.

Descomponiendo estas construcciones, el humorista verá el lado serio y doloroso; no sólo se limitará a reír (como lo haría el cómico), y desde una risa leve e indecisa, *se compadecerá*. El humorismo tendrá que ver, más bien, con una disposición del receptor y los mecanismos de reflexión que se pueden poner en funcionamiento para lograr el humor. Por tanto, algo puede ser cómico en una primera lectura, para luego tornarse humorístico.

El humor profundiza un poco más allá, sustrayéndose, por medio del distanciamiento que otorga la reflexión, del sentido moral y las condicionantes que éste impone. Luego de la reflexión, la realidad se plantea como un constructo en el cual hay que desenvolverse en una constante “lucha” por la vida, salvaguardando la existencia; ante la conciencia de la propia debilidad surgirá la lógica del engaño constante y recíproco³⁰. Desenmascarar será la función del humorista. El humor se rehuye porque somete a análisis nuestros propios comportamientos, humillándonos ante nosotros mismos.

El punto de inflexión que inserta la mirada del sujeto humorista es tener conciencia de que “la pretensión de lógica supera con mucho (...) la coherencia lógica real, y que si nos fingimos lógicos teóricamente, la lógica de la acción puede desmentir la del pensamiento, demostrando

estrechamente con la creación, es la proyección de la propia actividad imaginativa, y el sentimiento de lo contrario emanará de ésta.

²⁹ Un personaje que siente miedo de situaciones imaginadas por él mismo nos puede parecer cómico y ridículo, pero cuando observamos que ese miedo tiene una razón de ser y que el personaje se empeña por hacer frente a lo contrario de esa situación, estaremos frente al humorismo.

³⁰ El humorista percibirá estas simulaciones, siendo la *mentira* una parte importante del humorismo ya que se esfuerza por unir las ideas divididas.

que es una ficción creer en su sinceridad absoluta”³¹. El humorista³² no “compondrá” un carácter o una situación, sino que, por el contrario, “descompone al carácter en sus elementos”, representando sus incongruencias. Tampoco reconocerá héroes. Hasta los más pequeños detalles serán observados y expuestos, pues en ellos se encuentra el germen de la contradicción entre las vicisitudes ordinarias, la materialidad de la vida, y la lógica ideal y armoniosa que nos complace. La búsqueda del contraste desembocará en la expresión de lo descompuesto, desligado y disgregado de la obra de arte humorística, en contraposición a lo ‘compuesto’ de la obra de arte tradicional.

El concepto de lo absurdo, como tal, no existía en la antigüedad sino que es una categoría propia de lo contemporáneo³³, su paralelo antiguo lo encontramos en el término “inadecuado”, utilizado por Horacio para definir los tópicos de lo cómico en la antigüedad clásica, ciertamente, este concepto de lo inadecuado incluía la idea de “contradicción”³⁴ y, por consiguiente, un factor de “distorsión”³⁵.

³¹ Pirandello, Luigi. Esencia, caracteres y materia del humorismo. (Sitio web, ver bibliografía). En: Hidalgo, Helena. Informe de Seminario. Apéndices.

³² Es importante destacar que el humorista goza y se divierte realizando este proceso de desenmascaramiento y descomposición. El ánimo del humorista será parte importante del proceso creativo. La obra de arte contemporánea ha intentado crear un sujeto espectador humorista, capaz de crear, de algún modo, y descubrir un sentido y una interpretación de la obra, ayudado por la reflexión.

³³ Bozal, Valeriano. *Cómico y grotesco*. En: Baudelaire, Charles. Lo cómico y la caricatura. Machado Libros. Madrid, 2001. p. 14

³⁴ La risa surgiría de la anomalía que se produce en la unión de características del hombre y el animal, provocando una contradicción. De aquí surgen las figuras de la “sirena”, el “minotauro”, etc.

³⁵ “Las apreciaciones desde la antigüedad desembocaron en otras miradas en torno a lo cómico: la relación de lo cómico con los vicios y por contigüidad con lo feo como inferior, e incluso malo, desde la relación de la comedia con lo bajo de la sociedad representando “a la gente como peor de lo que es”. Ver: Janko. Op. Cit. p.1

En las creaciones artísticas contemporáneas se intuye una gran y desestabilizadora verdad: que “la visión cómica y la visión trágica ya no se excluyen la una a la otra”³⁶, lo cual implica un cambio, tanto en el modo de ver y experimentar la realidad para el hombre³⁷, como en los recursos y métodos que el arte utiliza³⁸. La unión de lo cómico y lo trágico trae consigo, más que una contaminación genérica, el surgimiento de esta nueva variedad y sensibilidad artística: el absurdo. Lo absurdo no podrá manifestarse ajeno a lo cómico, pues desde ahí surge, mientras que todo lo absurdo no necesariamente es sinónimo de risa, en cuanto inserta lo trágico y angustioso por medio de la reflexión.

En un contexto musical, *absurdo* significa originalmente “sin armonía”³⁹, lo que ha degenerado en acepciones como “sin armonía con la razón, incongruente, no razonable, ilógico”. Este origen tiene mucho más que ver con los significados del absurdo contemporáneo que la acepción, utilizada en el lenguaje corriente, de absurdo como “ridículo”, más cercano a las ideas antiguas de comicidad. Ionesco, uno de los más importantes dramaturgos del absurdo, lo definirá como “lo desprovisto de propósito...

³⁶ Sypher, Wylie. Los significados de la comedia. p. 2 Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**. Departamento de Literatura. Facultad de Filosofía y Humanidades.

³⁷ El hombre ha comenzado a experimentar una “sensibilidad absurda” y de desconcierto ante la vida, debido al ambiente social, cultural e ideológico destruido por la violencia y destrucción desenfrenada producto de las Guerras Mundiales. Sobre este término ver: Camus, A. El mito de Sísifo. Alianza Editorial. Madrid, 1996, 6º reimpresión. p. 16

³⁸ En el texto de Valeriano Bozal, ubicado en Apéndice 4, se puede observar un recorrido histórico por las manifestaciones de lo cómico, y con esto, el cambio en el uso de los elementos y recursos para los fines de la comicidad. Por ejemplo, el grotesco negativo contemporáneo muestra una representación cosificada del personaje cómico, haciéndolo innecesario como ser humano.

³⁹ Esslin, Martin. El teatro del absurdo. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1966. p. 15

separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil”⁴⁰.

Las relaciones sociales funcionan sobre la base de una lógica convencional acordada entre los individuos participantes de ella, tal vez no directamente, pero tendrán un conocimiento de esta lógica y se desenvolverán, no siempre acatándola, sino que teniéndola como referente. Precisamente desde ese referente se hará el juicio de lo absurdo como tal; de ahí que este concepto sea subversivo, por el hecho de ir en contra de lo convencional y positivo.

Desde el punto de vista del absurdo, es posible que la “lógica” que mueve y articula al mundo se desmorone en la mirada del individuo, por tanto, esta lógica, este orden y dominio, puede estructurarse *desde* la ilogicidad; en el absurdo ya no existirá el principio de causa-consecuencia, el des-orden se presenta como una pauta a seguir, dando el lugar a la presencia del disparate, la distorsión y la constante sorpresa.

El funcionamiento de una doble isotopía⁴¹ dentro de los procedimientos que caracteriza la comicidad, justifica la presencia de los dos ámbitos presentes en la comedia que no concuerdan ni se corresponden – el lógico y racional y el ilógico o absurdo -, con un claro desprecio o des-legitimación de uno de ellos: aquel que está fuera del orden racional que se ha venido construyendo el hombre, como estructura viable para el dominio y conocimiento del mundo (siendo cierto que el dominio no implica una comprensión del mundo). Un sujeto está dentro y otro fuera, y por cierto, el espectador se identificará con quien está dentro de la norma; así estará a salvo.

⁴⁰ Id.

⁴¹ La *doble isotopía* es un término creado por Greimas. En el caso de lo cómico, describe dos líneas de interpretación de los acontecimientos: una correspondiente a la mirada racional y convencional del mundo representado, y otra que posee una lógica propia que valida toda posibilidad cómica dentro de dicho mundo. El cambio repentino de la orientación de los hechos, desde la interpretación racional hacia la cómica, provoca sorpresa en el espectador, generalmente en el momento final, en función de aumentar el placer cómico evidenciando lo no-doloroso ni destructivo del desenlace. Generalmente ocurre en un momento de tensión.

La comedia que representa el absurdo contemporáneo no será inocua, no creará un mundo paralelo que se presenta distanciado y ajeno a nosotros – punto central que permite que se dé (o que se haya dado) la comedia clásica, la comicidad y el disfrute que ella implica, porque lo que allí ocurre no nos afecta, el error que ocurre no es “doloroso ni destructivo”⁴² –, por el contrario, en la comedia del absurdo contemporáneo se difuminan los límites entre ficción y realidad, entendidos como la destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad⁴³. La ilogicidad del mundo representado afecta tanto al espectador, como al sujeto que experimenta lo cómico dentro de la representación. Este último, experimenta lo cómico por el hecho de vivenciar la contradicción del mundo en el que está inserto, y en tanto lo experimenta, se transforma en objeto cómico, para quien mira desde fuera.

En el absurdo teatral contemporáneo podemos advertir la ausencia de dos parámetros: la risa, y la relación de distancia entre el individuo que ríe y el que es objeto de risa. Puede no haber risa⁴⁴, y si la hay es de otra índole, que podría denominarse *superficial*. En esta risa no hay convencimiento de que aquello que se observa sea cómico, y si en primera instancia ha provocado risa, debido a la sorpresa y desquiciamiento con que se han presentado los procedimientos de lo absurdo y su ilogicidad (que ciertamente, ayuda a liberar tensiones, a soltar represiones⁴⁵), con la posterior indagación en la motivación de estos acontecimientos y

⁴² Janko, Richard. *Op.Cit.* p. 4

⁴³ De Toro, Fernando. *Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, posmodernidad*. En: Sergio Pereira, Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la modernidad. Instit. Nacional de Teatro Latinoamericano, Stgo. 1994. p.28. Esta conducta se viene manifestando desde el teatro modernista con Jarry, Brecht, entre otros.

⁴⁴ Como es probable que le ocurra al lector del cuento absurdo, *El Buitre* de Kafka. En: Bestiario: once relatos de animales. Anagrama, Barcelona, 1999.

⁴⁵ Es pertinente hacer referencia a Freud en El chiste y su relación con lo inconsciente, quien ve al chiste como una instancia de liberación –necesaria- de las presiones sociales comandadas por la lógica racional y el placer de abandonar la censura utilizando los mecanismos encubridores del chiste para expresar esta lógica “absurda”, muy ligada al sueño, que gobierna nuestro inconsciente.

en la situación del objeto cómico, comienza a operar un procedimiento contrario a lo que sería la catástasis o catarsis cómica, gracias a la reflexión inserta, donde el espectador termina por experimentar una “carga” emocional. No existe una doble isotopía, lo que implica que no se produce el contraste entre dos líneas de interpretación, por tanto, no habrá un personaje, un objeto, un mundo mediador que reestablezca el “orden” o que funcione como punto de referencia. El objeto cómico queda en directa relación con el espectador, como queriendo decir “juzgue usted si es cómico o no”, de este modo, las coordenadas de “desaprobación cómica” no vendrán establecidas, sino que quedarán a cargo del espectador, pues éste será quien tome el lugar del sujeto que descubre la comicidad y ríe de ella, dando las bases de la mirada cómica.

La relación entre espectador y objeto cómico sucede del siguiente modo: El espectador, en primera instancia, ríe gracias a los mecanismos cómicos, distanciándose. Tras esto, puede contemplar el mundo distorsionado (en el cual encuentra ciertas semejanzas con al suyo) de la representación mediante la reflexión, involucrándose emocionalmente, para finalmente, distanciarse de manera definitiva y voluntaria. En una segunda lectura de la risa –o en esta reflexión de la *propia* risa – el espectador verá al personaje cómico como víctima, empatizando con la perspectiva de éste, por tanto, la distancia se produce como un mecanismo de defensa del sujeto espectador ante este mundo desquiciado, que bien puede parecerse al suyo, pero no lo acepta. Este proceso podría definirse como una identificación por distancia o por negación, que entabla el espectador con el sujeto cómico.

El personaje absurdo se puede presentar de dos formas: aún conservando su independencia respecto de la “absurdidad” del mundo –la imagen de este personaje no será *totalmente* humana -, identificándose con un hombre como nosotros (aunque no sea un juicio que se acepte abiertamente ante otros, sino en la intimidad del pensamiento), y también existe otro tipo de personaje que se presenta transformado por este mundo absurdo, a grandes rasgos, se nos presenta como un ser alienado, adoptando las características particulares del clown o la marioneta; es un personaje automatizado ya que responde de modo mecánico ante los requerimientos del medio que le ha transformado; de algún modo, se muestra como un personaje cosificado, por medio de lo cual se expresa su alienación.

El absurdo encontrará su expresión a través de los mecanismos de la comedia, pero presenta un replanteamiento o una suerte de contradicción con ciertos preceptos instaurados desde la

antigüedad, que tienen que ver con tres aspectos importantes: la risa, la distancia y la emoción.

La *risa*. No siempre el objetivo principal de la comedia puede ser provocar risa, sobre todo cuando se encuentra presente lo absurdo. A esta risa particular, diferente de la carcajada común, le sigue el cuestionamiento de qué es lo que subyace y motiva los acontecimientos presentados en escena.

La risa *superficial*, que acompaña al absurdo, consta de dos etapas: I) Recurre al uso de todos aquellos mecanismos que producen la risa⁴⁶, teniendo como eje el concepto de “sorpresa” que, en este caso, lo entenderemos como “shock” cómico, parecido a la emoción intensa producida por la tragedia, ya que perturba y desorienta. Estos mecanismos se presentan de manera excesiva, incitando y desorientando al público; lo excitan, le hacen entrar en esta constante lógica del disparate para que ría, y se produzca catástasis. II) Pero este estado se manifestará como superficial, pues el mundo comienza a presentarse tan excesivamente distorsionado que se detiene la risa y comienza a operar la reflexión, a partir de la distancia que se establece con ese mundo tan *ridículo* y, a la vez, parecido al nuestro, y el comportamiento de aquel personaje cómico, con las acciones de los “hombres”.

Tras esto habría que destacar dos aspectos: primero, que el uso ilimitado e intensificado de los mecanismos productores de risa queda reducido a un uso en sí mismo, puesto que este sentimiento placentero queda anulado por lo que vendrá “después”, dado por el sentido global de la obra; y segundo, que el uso de los mecanismos se orienta, en conjunto, a desestabilizar el sentimiento de placer de la risa, gracias a la posterior reflexión en torno a la situación dramática: el comportamiento de los personajes y el estado del mundo.

La *distancia* se entiende como el grado en que el espectador se involucra o se identifica con aquello que se representa, siendo que la representación misma se ocupa de establecer el grado

⁴⁶ En Esslin también podemos encontrar una serie de “fórmulas de lo cómico” dadas por Alain Bosquet. Entre ellas están: la pérdida de la identidad de los personajes, sorpresa mecánica, título engañoso de las obras, supresión de la cronología, seudológica, pérdida de la memoria, coexistencia de explicaciones opuestas para un mismo fenómeno, discontinuidad del diálogo, pérdida de los significados, entre otras.

de distancia mediante sus procedimientos y técnicas, considerando que el drama, ya que utiliza como medio la representación, es la forma artística que presenta los sucesos de manera menos distante, puesto que intenta instalarnos en el presente de la situación. En la comedia la distancia debe estar dada por medio del contraste de *los* mundos representados; uno de ellos está validado por la razón y la moral, y el otro, aunque atrayente, permanece lo bastante alejado como para no influir en el orden establecido, presentándose como conducta a corregir, como un vicio reprobable, pero sin provocar dolor o daño, o sea, no provoca ningún sentimiento que incite a la exasperación en el espectador.

La distancia contemplativa actúa naturalmente en el hecho de saber que lo representado es ficticio. La comedia, gracias a los artificios de la ficción, se ocupará de no perder los límites, estableciendo un punto de referencia de lo correcto frente a lo incorrecto, de lo bueno frente a lo malo, etcétera, posicionando siempre la mirada del espectador sobre aquel referente que se mantiene dentro de las reglas, o de la ideología que se defiende. En el absurdo se anulan los referentes morales, dejando al espectador solo enfrentado a la representación; apelado en su individualidad humana. Este intento lo llevó a cabo Brecht, a través de su técnica de *extrañamiento* de la realidad.

Las falencias del distanciamiento brechtiano⁴⁷ las descubrió el absurdo y trató de suplirlas reformulando el esquema del distanciamiento en la escena. El objetivo central es derribar la

⁴⁷ El distanciamiento como técnica dramática es un procedimiento moderno que ha surgido gracias a la reflexión del arte teatral sobre sí mismo y sus alcances. Su mayor y más importante exponente es Bertold Brecht quien postulaba que el teatro debía dirigirse hacia una función de crítica social, pero para que esta crítica representada en escena no quedara sólo, a ojos del espectador, como un suceso más de la escena ficticia, sin afectarlo en su manera de pensar -y de actuar incluso-, instaura un método que tiene por función provocar una distancia crítica en el espectador ante el mensaje entregado por la obra, mediante la ruptura de la mimesis en la representación, entendido también como el cambio de planos de realidad de una forma sorpresiva, como un “shock” al espectador; ya sea, mostrando pancartas de crítica directa a los acontecimientos sociales que se vivían, o al desdoblamiento del actor, desde el personaje al actor, para realizar una crítica al personaje mismo, entre otras.

Esta distancia crítica no quedó en más que eso: mirar desde afuera; lo cual ciertamente podría provocar un impacto en el receptor, pero no se daba la instancia de volver a involucrarse y

conciencia del espectador sumida en su habitual mecánica de pensamiento, esta distorsión lo situará cara a cara con una nueva percepción de la realidad⁴⁸. Para expresar mejor esta idea haremos referencia a las palabras de Esslin:

“Los medios a través de los cuales los dramaturgos del absurdo expresan su crítica –en su mayoría instintiva, no intencionada- sobre nuestra sociedad en desintegración, se basan en enfrentar bruscamente al público con el cuadro distorsionado y grotesco de un mundo que se ha vuelto loco. Esta es una terapia de choque que logra lo que la doctrina del efecto “V” que Brecht postulaba en teoría, pero fracasó al llevar a la práctica la inhibición de la identificación del público con los personajes de la escena (que no es más que el antiguo y efectivo método del teatro tradicional) y su sustitución por una actitud distanciada y crítica.”⁴⁹

Identificarse implica adopción del punto de vista del otro, mientras que frente al absurdo “el público se ve enfrentado con personajes cuyos móviles y acciones son incomprensibles en su mayor parte. Con personajes tales no hay identificación posible”⁵⁰, porque “no puede haberla” en la conciencia del espectador, aunque ciertamente se piense que aquella representación no se aleja demasiado de lo que es la realidad, vista a través de un modo hiperbolizado, metafórico, pues si reparamos, por ejemplo, en las palabras de Bergson, el mundo “real” puede, efectivamente, presentarse ante nuestros ojos como una realidad mecanizada, automática y ridícula; ello provocará risa en la medida que no se involucren las emociones, y las emociones se activarán si la reflexión ha penetrado más allá y así lo ha permitido.

La *emoción*. Este aspecto tiene que ver directamente con el efecto provocado en el público. Uno de los objetivos de la tragedia era producir la catarsis de las emociones en el público, traducido en el placer provocado por los sentimientos de compasión y el temor⁵¹

empatizar con lo representado en escena sin quererlo, y verse realmente inmerso y comprometido con el sentido que la obra transmite.

⁴⁸ Esslin, Martin. Op. Cit. p.110

⁴⁹ Id. p.310

⁵⁰ Id. p.311

⁵¹ Aristóteles. *Poética*. Trad.: Valentín García Yebra. Edit. Gredos. Madrid, 1974. p. 174

experimentados, que ayudaban a distender el ánimo del espectador. La comedia *también* provocará en el espectador placer o catástasis de las emociones, por medio de la risa, medida en función de un *placer* para quien la experimenta, al igual que en la tragedia con el placer de la catarsis. Como consecuencia de los dos puntos anteriores, la emoción en el absurdo, tendrá otras características debido a *como* se manifiesta la risa y al distanciamiento que se produce.

En el absurdo la risa puede no manifestarse, o puede ser interrumpida, volviéndose superficial, pues no recorre la obra cómica de principio a fin; la emoción que de ella resulte será otra, y tiene que ver, más bien, con el resultado del distanciamiento provocado por la representación: luego de la risa originada por los mecanismos productores de comicidad, y el distanciamiento por identificación negativa que sufre el espectador, la emoción resultante será una *carga* más que un placer. Si bien es cierto que puede pensarse la risa como el último recurso para sobrellevar la existencia, el conocimiento sobre la causa o lo que rodea a una situación cómicamente lamentable, desemboca en un pesar para la conciencia del espectador, traducible en una carga emocional.

Al ver, mediante la representación, a un personaje fuera de sí –y con esto no nos referimos a que esté presa de alguna emoción incontrolable, sino que fuera de una imagen directamente identificable con un “hombre” –, se intenta buscar las causas de este comportamiento. Cuando el espectador extraña la realidad, se distancia de la representación y reflexiona en torno a ella, encontrando una identificación que rechaza. Previo, y acompañando al extrañamiento, se presentaría esta *risa superficial*, referida anteriormente.

III. Análisis de “Rosencrantz y Guildenstern han muerto”

Rosencrantz y Guildenstern han muerto se configura desde su hipotexto *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, por tanto el estudio de la obra no puede desprenderse de la intertextualidad a que remite, ya que su sentido está construido conteniendo la historia de *Hamlet*. La particularidad de esta obra está dada por el cambio de foco que se realiza para mostrar el mundo dramático⁵²: los personajes secundarios tomarán protagonismo haciendo una parodia de la existencia, sin saberlo, destacándose, precisamente, por su omisión, o por ser mencionados de paso. Esto atrae distintas lecturas: la desacralización de *Hamlet*, en manos de ambos cortesanos; la evidencia de lo esencialmente inferiores de Ros y Guil; y también una suerte de reivindicación de estos personajes marginales que muere en el intento, gracias a lo cómico desarrollado dentro de la obra como estructura importante de conformación del sentido global, que surge en la intersección de ambos planos (representados por Ros y Guil, y por Hamlet), pues los temas que se tratan se intensifican por la referencia intertextual y el juego de lectura que este hecho significa, pues tanto Hamlet como Rosencrantz y Guildenstern son personajes contruidos con una gran carga interpretativa, emotiva e ideológica, representando distintas posiciones respecto de las jerarquías del poder, desde las cuales se construyen los caracteres de estos individuos.

En *R y G han muerto* se destacará el carácter absurdo de la existencia de estos personajes, quienes manifestarán, en forma reiterada, una actitud rebelde hacia su destino, cuestionando su existencia, siendo conscientes de su marginalidad y pidiendo una explicación por ello. Existe un ritmo intermitente en la manifestación de esta rebeldía, como una luz que se prende y luego se apaga, traducida en momentos de lucidez y reflexión en los personajes. Lo absurdo

⁵² Aunque no podemos decir que en el drama exista focalización, pues todos los personajes se expresan de manera directa por medio del diálogo y no hay voz que medie la transmisión de los hechos, presentada en el dialogar y accionar de los personaje. Ver: Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982. p. 339

queda al descubierto cuando tras un pensamiento angustioso o una reflexión seria sobre su estar en el mundo, irrumpe lo cómico como una salida ante aquello que atemoriza y angustia, y que no está en sus manos resolver.

Esta obra se puede considerar dentro del teatro del absurdo, gracias a su interesante similitud con *Esperando a Godot* de Beckett⁵³, pues no sólo se destaca esta relación en función de las semejanzas que presenta con esta genial obra del absurdo, sino que *R y G han muerto* construye un nuevo sentido desde la base de *Hamlet* y la estructura y temática de esta famosa e impactante obra de Beckett; de este modo, *R y G han muerto* puede leerse no tan sólo como un producto independiente y nuevo que surge desde *Hamlet*, sino como una lectura subyacente, que siempre ha permanecido allí, y que recién ahora puede exteriorizarse y plantearse de este modo, gracias a los nuevos mecanismos de la comicidad expuestos a través del absurdo contemporáneo. También se le ha considerado dentro del teatro posmoderno, posterior al del absurdo, en la medida que toma un referente dramático importante y realiza una reescritura de él⁵⁴.

La cualidad “divagante” de la obra proporciona una serie de temas por los cuales podría ser abordada, pero lo que interesará será el aspecto cómico que en ella opera, puesto que, en una primera lectura, su carácter cómico es indiscutible. Pero la comicidad de esta obra tiene importancia en la medida que, primero, estableciendo contacto con su hipotexto considerado

⁵³ *Rosencrantz...* se ha considerado como contaminación de *Hamlet* y de *Esperando a Godot*, aunque la evocación de *Godot* no es directa ni explícita, el carácter algo beckettiano, desde el origen, de esta pareja de títeres intercambiables, Rosencrantz y Guildenstern, nos permite así establecerlo. Cuando estén solos se ocuparán, como podrían ocuparse en similar circunstancia dos héroes de Beckett, y especialmente Vladimir y Estragón: conversaciones sin ton ni son, diálogos de sordos, razonamientos ociosos, historias extrañas, juegos absurdos o pervertidos (cara o sello con una serie de 89 caras, preguntas de tenis), principio de confusión recíproca, etc.. Ver: Genette, G. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris, Sevil, 1982. p. 338. La relación entre ambas obras del absurdo es muy clara y se presenta como una interesante perspectiva de análisis, pero a lo largo del trabajo no abordaremos este tema, ya que la pertenencia al absurdo se estudiará desde la obra en sí misma.

⁵⁴ En: De Toro, Fernando. Op. Cit. p. 29-31

como una obra “seria”, aquella se presenta como una propuestas contradictoria, burlesca o paródica, y en segundo término, porque contiene el absurdo. Gracias a esto último advertimos que su cualidad cómica no es lo único que la conforma, pero se transforma en un aspecto de suma importancia para elaborar el sentido absurdo, junto a la reflexión y los comentarios “serios” de los personajes.

La característica principal de la comicidad en la obra es que opera con fórmulas muy marcadas y distinguibles, pero contenidas dentro de un sentido mayor dado por las relaciones entre las partes cómicas e intertextuales, que conforman un sentido global complejo; de este modo, al hacer referencia sobre algún aspecto cómico particular, siempre estará presente su relación con otro mecanismo de comicidad, o con una idea más general que proponga la obra. La comicidad en *R y G han muerto* funciona gradualmente de mayor a menor intensidad, pero esta degradación paulatina no se produce por una disminución en la intención, cantidad o calidad de los procedimientos cómicos a ojos del espectador, sino que éstos se ven contaminados con las referencias a Hamlet, las reflexiones de los personajes, y el profundo cuestionamiento de su *estar* en el mundo. Por tanto, lo cómico se va tornando más *dudosamente* cómico, y produciendo, en conjunto con lo recién descrito, un sentimiento de identificación con la problemática de los personajes, pero que enseguida se transforma en distancia, porque se les sigue viendo como clowns, como marionetas mecanizadas.

El análisis de la obra se centrará en tres aspectos de ella: mecanismos productores de comicidad, intertextualidad y absurdo cómico. Lo cómico actuará como un factor transversal, y desde él se abordarán otros temas de importancia dentro de la obra como la marginalidad, el no-protagonismo, la angustia, la muerte, expuestos por estos dos personajes.

i. Mecanismos productores de comicidad.

En esta primera parte nos centraremos en cómo se manifiesta lo cómico en la obra, bajo qué procedimientos y mecanismos. Los conceptos teóricos nos ayudarán a determinar y explicar estos procesos y a comprender que la comicidad no se da aisladamente, sino que se conecta con una serie de procesos interiores a la obra misma; así es como los personajes: Rosencrantz y Guildenstern, se compondrán, a primera vista, como figuras cómicas.

i.1. Los personajes.

Un personaje nos parecerá cómico por su comportamiento y por su apariencia y ambos aspectos se expresan por distintos medios; el texto nos puede dar idea directa de su comportamiento, mientras que su apariencia la conoceremos mediante el discurso acotacional y la representación.

Rosencrantz y Guildenstern⁵⁵ recrean la pareja cómica modelo de comicidad⁵⁶, que actúan en absoluta dependencia y sus caracteres se acomodan el uno al otro, por tanto se va creando una relación de complicidad, y también de amor –odio, debiendo triunfar al amor ya que no hay otra opción: no hay otro con quien estar, adonde huir, o con quien vivir, de igual a igual, esta tragedia. Desde este punto de vista, ambos personajes se pueden clasificar dentro de varios conceptos de la comicidad antigua que aún son pertinentes y utilizados en el presente.

i.1.1. Los caracteres⁵⁷ dentro de la comedia antigua se definían por el rasgo predominante de la actitud del personaje, en el fondo, era su característica esencial que determinaba su

⁵⁵ Cuyas abreviaciones serán Ros y Guil, al igual que en la obra.

⁵⁶ El referente más conocido es Laurel & Hardy. Esta pareja cómica se utiliza como fórmula cómica, donde los personajes se caracterizan por tener personalidades contrarias y a la vez complementarias, dando lugar al disparate.

⁵⁷ El concepto de carácter será distinto al de personaje; pues se trata de un carácter moral (*ethos*), de elementos generales que caracterizan a un “tipo” de personaje, de este modo, un personaje puede moverse en más de un carácter, pues el carácter tiene que ver con las decisiones que toma el personaje y cómo éste se comporta; tiene que ver con la orientación de los actos del personaje. Existen tres tipos: el bufonesco, el irónico (eirón) y el jactancioso (intruso, impostor). Estos caracteres son cómicos pues, según Aristóteles, se apartan del justo medio, por tanto, deben ser reprochados. No hay que perder de vista que estas categorías funcionan a partir de una fuerte jerarquización de las funciones sociales: “el bufón yerra en el humor, ya que dirá cualquier chiste, aún en contra de sí mismo, para agradar a otro, en tanto que una persona irónica bromea para darse gusto a ella. Esta es la razón por la cual decimos que la bufonería es más adecuada a un esclavo que a un hombre libre, a quien le va mejor la ironía”. Ver. Janko. *Op.Cit.* p.15

orientación dentro de la obra y el manejo de los acontecimientos. Ahí encontrábamos al bufón, al irónico y al impostor, pero de estos tres tipos y según el argumento de la comedia surgían el ingenioso y el ingenuo⁵⁸. Ros y Guil corresponden a los dos últimos tipos en su versión “bienintencionada”; Rosencrantz será el ingenuo bienintencionado, mientras que Guildenstern el ingenioso bienintencionado:

“GUIL: ¿Un nuevo récord? ¿Sólo eres capaz de llegar hasta ahí?

Ros: Bueno...

GUIL: ¿Ninguna pregunta? ¿Ni siquiera una pausa?

Ros: Ya las haces tú

GUIL: ¿No te atenaza ni la inquieta llama de una duda?

Ros: (*ofendido, se dispone a ofender*): Pues no, en absoluto. ¿Por qué tenía que...?

GUIL: (*se le acerca, más tranquilo*): ¿Y si hubieras perdido? ¿Y si se hubieran vuelto contra ti, ochenta y cinco veces, una tras otra?

ROS (*desconcertado*): ¿Ochenta y cinco veces seguidas? ¿Cruces?

GUIL: ¡Sí! ¿Qué pensarías?

Ros (*dudando*): Pues... (*jocosamente*): ¡Desde el primer momento me he fijado muy bien en tus monedas!⁵⁹

Los caracteres en algunos momentos se presentarán con cierta flexibilidad de no poca importancia; en momentos Guil seguirá a Ros, se apoyará en él, mientras que también Ros tomará ciertas iniciativas o discutirá, rebelándose ante ciertos aspectos que no considere satisfactorios. Lo que muestra una visión más humanizada de los personajes. La relación entre ambos caracteres se presenta como un carácter fuerte ante uno débil y su complemento, pero destacando que no se trata de personajes planos, de moldes ni de tipos, son más que eso; son

⁵⁸ Olson, Elder. *Op.Cit.*

⁵⁹ Stoppard, Tom. Rosencrantz y Guildenstern han muerto. Edit. Edicusa. Madrid, 1969. p. 17-18

hombres, en esencia, y desde allí se construye la devaluación de su condición humana arrebatada.

i.1.2. Lo ridículo está dado por el agente de lo ridículo, o sea, el personaje quien se encuentra en una posición depreciada o desvalorizada por tanto, incita a la risa por medio de sus actitudes, movimientos y discursos. Lo ridículo se instala en contradicción al orden y la verdad en el mundo, con esto, en estricto rigor, Ros y Guil son personajes ridículos tanto ellos como todo gesto que realicen, pues no son más que personajes incidentales y que deben su existencia a una situación mayor dada por los actos de Hamlet. Sus movimientos, sus diálogos son ridículos pues vemos que se alejan, a un polo opuesto de la acción y la importancia de certeza y verdad que el problema de Hamlet aporta.

Ros y Guil también se presentarán como personajes con un problema, hay en ellos algo que resolver, pero este asunto: su total olvido de la situación, su angustia existencial, su pánico ante los acontecimientos ajenos a ellos, y que los llevan a estar allí, comportan una contrariedad con lo serio e importante del tema central que será la locura de Hamlet. No existe punto de comparación entre ambas problemáticas porque hay una distancia abismal entre los extremos: el primero es un príncipe, los segundos son unos cortesanos que se esfuerzan “ridículamente” por intentar resolver el problema que aqueja a Hamlet, y porque son concientes de que no son importantes:

“Ros (*real*): ¿Y quiénes sois vosotros?

GUIL: Somos Rosencrantz y Guildenstern

ROS (*vocifera*): ¡Nunca he oído hablar de vosotros!

GUIL: Bueno, no somos nada excepcional – “ (p.89)

Los personajes terminan siendo ridículos gracias al acto ridículo en que se mueven, y que resulta por el hecho de ignorar las circunstancias que les rodean o por causas del azar⁶⁰, pues están en un total desconocimiento de aquello que motiva su estar allí y hacia donde se dirigen:

“GUIL: ¿Demasiado tarde para qué?

⁶⁰ Olson, Elder. *Op. Cit.*

Ros: ¿Cómo saberlo? Aún no hemos llegado.

GUIL: Entonces me pregunto qué hacemos aquí

Ros: Puedes preguntártelo.

GUIL: Deberíamos continuar

Ros: Deberías reflexionar.

GUIL: Deberíamos continuar

Ros (*activo*): ¡De acuerdo! (*Pausa*) Pero ¿hacia dónde?

GUIL: Hacia delante. “ (p.22-23)

Los puntos de referencia y deícticos son insuficientes, pues no tienen correspondencia con la realidad, no significan precisamente un lugar determinado. El azar o la ignorancia ante la situación es llevado a un caso extremo por los personajes, por tanto lo ridículo opera como primera impresión en la obra.

De lo ridículo puede tenerse una impresión más clara dentro de una selección general en los discursos de los personajes; un conjunto de movimientos, gestos e intervenciones de ambos personajes puede parecernos ridículo más claramente, lo cual no quita que se pueda advertir lo ridículo en un corto diálogo, operando aisladamente. Pero lo que define a lo ridículo, es su inscripción en un contexto mayor que permita establecer su carencia de valor, su carácter depreciado. Siguiendo por este camino, lo ridículo en la actitud de Ros y Guil se puede advertir en su relación con los Comediantes, pues digamos que por el azar, se encuentran a estos individuos representados por el Actor, únicas personas con quienes Ros y Guil exponen y discuten su problema:

“GUIL: (...) hemos estado durante tanto tiempo abandonados a nosotros mismos – que hemos llegado incluso a dar la bienvenida a la incertidumbre de abandonarse a los otros.

ACTOR: La incertidumbre es un estado normal. No sois nada excepcional (*Se dispone una vez más a salir. Guil pierde su frialdad*)

GUIL: Pero por el amor de Dios, ¿qué se supone que debemos *hacer*?

ACTOR: Relajaros. Obedeced. Eso es lo que hace la gente. No podéis andar por la vida replanteándoos a cada momento vuestra existencia.” (p. 58)

Finalmente, ante los Comediantes, Ros y Guil quedarán disminuidos y aquellos triunfarán mediante el engaño, gracias al poder de la representación y la apariencia de realidad que puede crear la ficción cuando los límites no han sido dados de antemano, como le ocurre a Guil cuando cree haber matado al cómico, pero éste sólo ha utilizado un recurso ficticio – el cuchillo falso – para simular su muerte. Tras esto, la figura de ambos personajes queda totalmente disminuida y puesta en ridículo ante su contrariedad con Hamlet y con los Comediantes.

El carácter de las discusiones entre Rosencrantz y Guildenstern con el Actor es ridículo, no así el significado global que esta relación comporta. El Actor se presenta en igualdad ante Ros y Guil con la diferencia de poseer estrategias para manipular la realidad, ubicándose por sobre ellos, siempre salvándose. Como decía Guil: “Morís con mil muertes fingidas – pero ninguna tiene esa intensidad que apaga la vida...” (p.101).

i.1.3. Provocará comicidad la representación mecanizada del personaje, esto quiere decir que sus movimientos y gestos nos den la idea de un mecanismo, con esto nos acercamos a la idea de objeto, y con esta, a la de cosificación, donde un objeto es manipulado desde fuera para imprimirle movimientos y utilidad. Ros y Guil adoptarán las formas de lo mecánico en sus movimientos y en sus diálogos. Mientras esperan que aparezca Hamlet:

“Ros: (...) Ahí viene.

GUIL: ¿Qué hace?

Ros: Nada.

GUIL: Algo hará.

Ros: Camina.

GUIL: ¿Sobre las manos?

Ros: No, sobre los pies.

GUIL: ¿Completamente desnudo?

Ros: Completamente vestido

GUIL: ¿Vende manzanas acarameladas?

Ros: No, que yo sepa.

GUIL: ¿Te podrías equivocar?

Ros: No creo.” (p.64)

Esto lo podríamos explicar bajo la lógica del objeto o la cosa en que ellos se convierten en relación a Hamlet, pues todo lo que él haga repercutirá en sus gestos, de algún modo, los motivará. En un grado más alto de mecanicidad, adoptarán formas de lo rígido y lo automático expresadas mediante “juegos” que ellos entienden como soluciones desesperadas para obtener la información que los reyes les han pedido: detectar la razón de la locura de Hamlet:

“GUIL: Ah. He aquí una ocasión única. (*Y bruscamente se lanza a la acción*)
¡Déjale que caiga en la trampa!

Ros: ¿Qué trampa?

GUIL: ¡Quédate ahí! ¡No le dejes pasar! (*Coloca a Ros de espalda a la cortina, de cara a la entrada de Hamlet*)

(*Guil se coloca junto a Ros, a pocos pasos, de modo que cierran cada uno una entrada, mirando hacia las opuestas. Guil se suelta el cinturón. Ros le imita. Unen los dos cinturones y los tienden entre ellos. Los pantalones de Ros se empiezan a caer.*)

(*Hamlet entra por el lado opuesto -...-*)” (p.76)

El automatismo, la mecanicidad y la rigidez tienen que ver simplemente con la postura y las muecas que adopta el cuerpo y también el discurso del personaje, este alejamiento del comportamiento humano desemboca en una alienación del individuo desde lo humano a la figura del clown, del títere o la marioneta provocando comicidad en la apreciación de sus movimientos, ya que nos remiten a la mezcla de la cosa y lo humano⁶¹. Mayor será la comicidad cuando advirtamos que un ser humano comienza a adoptar las formas de lo mecánico y no al revés. Cuando esto es llevado a ciertos extremos estamos frente a la figura

⁶¹ Bergson, Henri. *Op.Cit.*

del clown, quien hace creer, con sus juegos y movimientos, que no son más que juguetes o marionetas.

Según la descripción inicial de Rosencrantz y Guildenstern como víctimas de la cosificación provocada por la dependencia ante las acciones de Hamlet, su cualidad de clowns está dada por la manifestación del carácter en cada personaje (i.1.1). Si bien ambos tienen las características del clown, será Rosencrantz quien las manifieste más marcadamente puesto que va acompañado de su carácter ingenuo, de nunca estar enterado de los hechos⁶², de su capacidad de constante sorpresa, incluso ante asuntos reiterados anteriormente en la misma obra, o su lenta aptitud para comprender lo que se le explica. Su lejanía respecto de las situaciones y su imposibilidad de ingresar a la lógica de los hechos está dada por el siguiente diálogo:

“GUIL: (...)”

(Más tranquilo) Habéis dicho algo – sobre verse envuelto en la acción –

ACTOR *(se libera alegremente)*: Sí – sí – Sois más rápido que vuestro amigo (...)” (p.27)

y que reafirma su calidad de clown, puesto que Ros nunca se entera de ello –estando al lado, y probablemente habiendo escuchado. Pero ambos personajes se presentarán como clowns con relación a Hamlet y al Actor, con este último, en menor grado al final de la obra.

El encuentro con los Comediantes será uno de los momentos cúlmines de la representación mecánica y automatizada de los personajes, adoptando las formas del clown y la marioneta. La comicidad es llevada al límite, pues los personajes han reiterado el juego de cara o cruz con los comediantes, pero con la diferencia de que ahora han aprendido de la experiencia. Las reiteraciones de la apuesta entre Guil y el Actor adquieren un ritmo intensificado y de tensión entre los espectadores, que en este caso serán los Comediantes⁶³.

El automatismo cómico también se manifestará en la gran cantidad de golpes que se propinan los personajes, en especial Guil y el Actor; ante cualquier situación de tensión recurrirán a los

⁶² Ver cita en Apéndice 1. Sección 1.

⁶³ Ver Apéndice 1. Sección 2.

golpes para resolverla, siendo ésta una de las marcas más nítidas de la transformación de estos personajes en clowns, muñecos automatizados. El efecto cómico será aún mayor cuando se une a los golpes –utilizados como recurso desesperado para huir de la tensión – el carácter automático de los movimientos de Guil frente al Actor:

“ACTOR: (...) (*Confidencial*) Por un puñado de florines dispongo de una representación privada y sin censurar, del rapto de las Sabinas – o más bien, de la Sabina, o más bien Alfred – (*Por encima del hombro*) Ponte la falda Alfred-

(El niño empieza a ponerse un vestido de mujer)

... y por ocho, podéis participar.

(Guil retrocede, el Actor le sigue)

... representando un papel.

(Guil retrocede)

... o los dos, por diez

(Guil trata de volverse, el Actor le coge de una manga)

... con repeticiones-

(Guil abofetea al Actor en la cara. El Actor retrocede. Guil permanece de pie temblando)”(p.27-28)

Entre el Actor y los Comediantes la relación es más clara: el resto de los Comediantes se presentan como marionetas del Actor; se presentan sólo como una tropa de clowns que se mueven alrededor de éste, quien les maneja como marionetas, esto se intensifica más en el hecho de que los comediantes no pronunciarán palabra alguna en la obra y sus representaciones sólo serán pantomímicas. Ante la propuesta del Actor de ofrecerles una representación por diez florines, termina discutiendo con Guil y Ros por el precio, mientras el Actor dispone a marcharse junto a su tropa, Ros dirá:

“Ros: ¡Un momento!

(Se vuelven y le miran sin expresión)

Bueno, de acuerdo – Me gustaría mucho ver – para hacerme una idea de lo que – (*valientemente*). ¿Qué haríais por esto? (*Coge una moneda y la arroja entre los actores*)

(*El Actor, sin moverse, escupe sobre la moneda*)

(*Los Comediantes se remueven, tratando de llegar a la moneda. El Actor, golpeándoles, les hace retroceder*)

ACTOR: ¡Venga!

(*Alfred se debate aún con su vestido. El Actor lo abofetea*)

(*A Alfred*) ¿A qué juegas? (p.29)

Los Comediantes serán una mera réplica de las acciones del Actor. Mientras continúan con el cara o cruz: “(*Guil levanta el pie. El Actor se inclina. Los Comediantes se apolotonan tras él. Alivio y felicitaciones.*) (p.30), el Actor se ha dado cuenta que “cara” ha salido en todas estas ocasiones, al ver que Guil apostará “cara”:

“ACTOR: ¡No!

(*Pausa. Los Comediantes se muestran disgustados*) (p. 30)

El juego mecanizado se da también por procesos no verbales; gestos movimientos y actitudes de los personajes. En la siguiente cita veremos como se manifiesta lo rígido en la postura del personaje, haciéndolo cómico para el espectador y perturbador para el personaje que le acompaña; Ros se verá aludido por esta rigidez:

“(El Actor no se ha movido en las cuatro últimas réplicas. Continúa sin moverse. Guil espera)

GUIL: Bueno... ¿No vais a poneros un traje?

ACTOR: Nunca me quito este, señor.

GUIL: Siempre en vuestro personaje.

ACTOR: Eso es.

(Pausa)

GUIL: ¿No vais a - entrar?

ACTOR: Ya he entrado.

GUIL: Pero si habéis entrado, no podéis entrar.

¿O sí?

ACTOR: Empiezo en escena.

GUIL: Pero aún no ha empezado. Id. Os esperaremos.

ACTOR: Os haré una señal.

(No se mueve. Su inmovilidad es ya muy evidente, incluso molesta. Pausa. Ros se acerca a él hasta que están cara a cara)

Ros: Perdonadme.

(Pausa. El Actor levanta el pie que se encuentra más cerca del proscenio. Está encima de la moneda de Guil. Ros pone el pie sobre la moneda y sonríe) Gracias.” (p.33)

Las características del clown no sólo pueden percibirse en el movimiento y el gesto de los personajes sino también en los diálogos que entablen y que contengan un componente mecanizado y rígido en el uso de las palabras. El clown manifestará igualmente en el lenguaje la lógica que mueve sus acciones, por tanto todo diálogo reiterativo y absurdo, todo juego de ideas, o conversación entrecortada y ridícula, será propia del clown.

i.1.4. El clown caracterizado por la mecanicidad, la rigidez y el automatismo de su comportamiento opera desde un ámbito ajeno a la lógica, donde los acontecimientos no funcionan bajo la relación causa-efecto. Por esto, se dirá que el clown sólo escenifica gestos y movimientos, no así acciones, pues la acción, en sí misma, es coherente en relación con un desarrollo lineal y causal, presente en la tragedia, mientras que ante lo cómico el personaje adquiere interés por su gesto, por la postura que adquiere, la mueca o el tic que posee y que se va haciendo cada vez más evidente y reiterado, devorándolo como un vicio.

En la obra esto queda más claro por el contraste que se produce entre ambos términos: acción y gesto. La acción está dada por Hamlet y sus apariciones en escena, ya que por medio de ellas se expone su locura, con todos aquellos importantes acontecimientos que dan cohesión a la obra, con este telón de fondo, los gestos de Ros y Guil quedan aún más destacados y flotando en el espacio de la no-acción, principalmente porque ellos justifican su presencia en

función de la acción de Hamlet. Lo que Ros y Guil hacen es manifestar una serie de cuadros, episodios sueltos en el aire, que son bajados a tierra sólo en los momentos en que interviene la acción de Hamlet. Es en este sentido que también parecerán ridículos, en los términos discutidos anteriormente, y unas marionetas que se mueven bajo los dictámenes de la acción principal⁶⁴. Y como marionetas, su destino será incierto para ellos, pero escrito, pues en *Hamlet* así está determinado; seres como ellos no pueden tener otro destino, pues no son más que “un pobre cómico que se pavonea y agita el tiempo que le toca estar en el escenario y luego no se sabe más de él”⁶⁵.

La presencia de Ros y Guil en la obra se limita a la presentación de gestos, entendidos como unidades independientes entre sí, inmotivadas, los que nos provocarán comicidad, presentes en el actuar del clown. El interés de la obra es que, en su conjunto, contiene una aspiración a la acción cuando ya no percibimos sólo lo cómico, sino que podemos intuir un objetivo a perseguir en los personajes, aunque sea anulado por esta misma necesidad de “consistencia”:

“Ros: ¡Incidentes! ¡Sólo disponemos de incidentes! ¡Dios mío!, ¿es mucho pedir unas migajas de acción continua?” (p.97)

i.1.5. El disfraz, según Bergson, será un elemento cómico por derecho propio ya que está superpuesto a lo normal, por lo tanto, el personaje cómico por excelencia será el actor quien se sirve constantemente del disfraz para mostrar otra realidad o para engañar, directamente. El disfraz permite el surgimiento de la sorpresa cómica mediante el develamiento de lo oculto, así por ejemplo ocurre con Alfred, el niño comediante que realiza los papeles femeninos dentro de la “troupe”:

“(Una figura femenina, ostensiblemente, la Reina, entra. Ros se coloca tras ella, le coloca las manos en los ojos y dice con desesperada frivolidad.)

¡Adivina quien soy!

ACTOR (acaba de aparecer a un lado de la escena): ¡Alfred!

⁶⁴ La irrupción de las escenas de *Hamlet* produce una perturbación en el comportamiento de los personajes. Ver citas en Apéndice 1. Sección 3.

⁶⁵ Shakespeare, W. *Macbeth*. Trad. Luis Vaisman para Seminario de Lectura Dirigida.

(Ros se aparta y rodea al personaje. Había cogido a Alfred con su vestido y su peluca rubia -...-) (p.65)

El engaño puede utilizarse como un modo de lo cómico porque implica una sorpresa inesperada y porque ha condicionado el comportamiento del sujeto engañado haciéndole creer determinada cosa, y logrando que se comporte de un modo ridículo, si sabemos que es víctima del engaño. El más cruel y eficaz engaño es hecho por el Actor, ya casi al final de la obra cuando los personajes se encuentran en el barco rumbo a Inglaterra para llevar a cabo la ejecución de Hamlet. Guil y el Actor, a lo largo de la obra, han llevado una relación que se podría definir de afinidad y odio; se entenderán en lo que se refiere a asuntos más complejos, ya que ambos pueden definirse como personajes ingeniosos, por esto, ambos lucharán en secreto para no dejar triunfar al otro estableciéndose una silenciosa rivalidad, mientras Ros deje en evidencia su “retraso” para comprender los acontecimientos. Luego de abrir la segunda carta y enterarse de que ellos, Ros y Guil, son los condenados a morir, y no Hamlet, el cambio en sus personalidades será notorio: discutirán y reclamarán ante la decisión tomada para ellos. Guil discutirá al Actor la resolución tan simple del problema, que a ellos les afecta directamente: la muerte, atacándolo sobre su condición de actor y todo lo falso y simulado que eso significa, puesto que tanto la experiencia como la muerte representadas no se acercan, ni lejanamente, a lo que son de verdad:

“GUIL (*miedo, venganza, desprecio*): ¡Vuestra experiencia! ¡Actores! (*Coge bruscamente un puñal de la cintura del Actor y la apoya la punta sobre la garganta. El Actor retrocede, y Guil avanza, hablando más tranquilamente.*) Estoy hablando de la muerte – y nunca la habéis experimentado. Y no podéis *representarla*. Morís con mil muertes fingidas – pero ninguna tiene esa intensidad que apaga la vida..., y nadie siente que la sangre se le hiela en las venas. Porque en el momento de morir sabéis que vais a volver con un sombrero diferente. Pero nadie se levanta después de la *muerte* – No hay aplausos – Sólo silencio y ropas de segunda mano, y eso es – la muerte – (*Hunde el puñal hasta el mango en la garganta del Actor. El Actor se mantiene de pie, con los ojos desorbitados, terribles, aprieta su herida cuando el cuchillo sale de su garganta; emite terribles gemidos y cae de rodillas; en seguida, se desploma en el suelo.*)

(*Mientras muere, Guil, nervioso, en voz muy alta, casi histérico, se vuelve hacia los Comediantes*) Si todos tenemos un destino, él también lo tenía – y si éste es el nuestro, era también el suyo – y si no hay explicación para nosotros, que tampoco la haya para él–

(*Los Comediante observan cómo muere el Actor. Lo observan con interés. Finalmente, el Actor se inmoviliza. Un breve momento de silencio. Después, los Comediantes comienzan a aplaudir con auténtica admiración. El Actor se levanta y sacude el polvo del traje*)” (p.101)

Este engaño resulta cómico, por el engaño mismo y porque la posibilidad de “daño” ha quedado anulada por medio de la representación. Pero esto funcionará hasta el punto en que no nos fijemos en el otro individuo afectado en todo esto: Guil. En la medida que profundicemos en el sujeto engañado la emoción cómica se irá desvaneciendo: “ (...) *Guil se ha quedado estupefacto con el puñal en la mano (...) cansado, vacío, pero en el límite de la impaciencia (...)*” (p.101-102), porque es imposible no detenerse en su impotencia, en la desesperación que precede esta muerte imprevista, pero ineludible.

i.2. Técnicas de Choque.

Las técnicas de choque funcionan como un mecanismo productor de comicidad dentro de las obras del absurdo, aunque no exclusivos de ellas, son más recurrentes dada la estructura no tradicional que define a estas obras y su finalidad: mostrar el mundo dramático a través de la ilogicidad y el disparate. Las técnicas de choque se pueden definir como un “shock cómico”⁶⁶ entregado al espectador con el fin de estimularlo a la risa desenfadada, haciéndole entrar en el círculo vertiginoso que muestra la obra. El shock se produce a través de diversas fórmulas de lo cómico. Muchas de ellas son las que producen la comicidad en *Rosencrantz...*

i.2.1. La pérdida de la identidad de los personajes desemboca en confusiones de nombre dejando en constante perplejidad al público, porque en la lectura de la obra nos puede quedar claro quien es Rosencrantz y quien Guildenstern, pero en la representación, con tanta confusión por parte tanto de los personajes exteriores a ellos como de ellos mismos, no queda claro quien es quien finalmente.

Rosencrantz y Guildenstern son sólo ellos, únicos en su generalidad. Porque están allí, en medio de la acción de *Hamlet*, que les condiciona y ante la cual no pueden escapar, pero la problemática existencial que exponen será universal y estructurará un discurso desde el margen. El nombre es el que provee de identidad a los personajes, y decir que se es Rosencrantz y Guildenstern es bastante, porque *esos* nombres y no otros portan un peso enorme en sus conciencias: son aquellos que están marcados por un destino, son parte de un “gran” destino sin dejar de ser las criaturas intercambiables que parecen ser en *Hamlet*.

Primero, al nivel de los reyes:

“CLAUDIO: Sed bienvenidos, querido Rosencrantz... (levanta la mano a Guil mientras Ros se inclina – Guil se inclina tarde y precipitadamente)... y Guildenstern.

(Levanta la mano a Ros, mientras Guil le hace la reverencia – Ros está aún levantándose de su inclinación anterior y todavía inclinado, vuelve a hacer otra reverencia. Con la cabeza baja, mira furtivamente a Guil, que ya se está levantando)” (p.34)

⁶⁶ Sypher, W. Op. Cit. p. 3

El contraste entre los diálogos de Ros y Guil tomados de *Hamlet*, y el comportamiento descrito en las acotaciones, aumenta la comicidad de los hechos:

“Ros: Vuestras majestades tienen soberana autoridad sobre nosotros para expresar sus respetables deseos más como mandato que como súplica.

GUIL: Con todo, obedeceremos ambos, y en este punto nos ofrecemos hasta donde alcancen nuestras fuerzas, poniendo incondicionalmente a vuestros pies nuestros servicios para lo que gustéis mandarnos.

CLAUDIO: Gracias, Rosencrantz (*se vuelve a Ros, que no lo espera, mientras Guil se inclina*) y noble Guildenstern (*volviéndose a Guil que permanece en actitud de reverencia*).

GERTRUDIS (*corrigiendo*): Gracias, Guildenstern (*se vuelve hacia Ros que se inclina, mientras que Guil detiene su movimiento de levantarse, para inclinarse de nuevo – hasta que se encuentran los dos en actitud de reverencia, tropezando entre sí.*) y noble Rosencrantz. (*Se vuelve a Guil, los dos se alzan – Guil parece arrepentirse y se inclina una vez más*)” (p. 35-36)

Los podemos ver como clowns patéticos o supuestos cortesanos tropezando y confundiendo sus nombres ante los reyes – que también los confunden – en el contexto de la corte: espacio de poder, seriedad, importancia, jerarquía y “tragedia”.⁶⁷

Son intercambiables en su esencia y no importa; ese es el mensaje que nos da a primera vista la impresión cómica, pero el sentido al que apunta la totalidad de la obra es a lo contrario, pues vamos descubriendo que son individuos completamente diferenciables –ya lo hemos visto desde el carácter –, presentando matices en su personalidad y emociones.

i.2.2. El olvido y la pérdida de la memoria, traducida en la amnesia de los personajes es otra fórmula de lo cómico, pues hace cómplice al espectador del aislamiento del sujeto amnésico, y si no conoce aquello que el sujeto cómico ha olvidado, le provoca comicidad la puesta en evidencia de este olvido y el ver cómo el personaje deambula errante, sin conciencia de los hechos que le rodean, o en su esfuerzo por recordar.

En términos de análisis temático, podríamos decir que el olvido es el hilo conductor de la obra; el olvido es la condición esencial de ambos personajes y sus esfuerzos están orientados a reconstruir la historia –no de sus vidas- sino del instante que les hace aparecer *ahí* donde están

⁶⁷ También Hamlet confundirá los nombres de Ros y Guil. Ver: Stoppard, T. Op. Cit. p. 46-47

ahora –en el *ahí* de la representación. Tras esto podemos identificar segmentos cómicos donde se ponga en evidencia este olvido reiterativo, sumado a la actitud automatizada de Ros y Guil, antes descritos como clowns. Dentro de una lectura total, el olvido como tema articulador del deambular de estos personajes, no aparece como meramente cómico, sino que marcado de patetismo y finalmente absurdo, angustiante.

El olvido se puede manifestar como una amnesia momentánea o como una pérdida de la memoria general; ambas causas afectarán a nuestros personajes.

“GUIL: (...) ¿Qué es lo primero que recuerdas?

Ros: Ah, déjame pensar... Quieres decir ¿la primera cosa que se me viene a la cabeza?

GUIL: No – lo primero que recuerdas.

Ros: Ah. (*Pausa.*) No, eso no, se me ha ido. Fue hace mucho tiempo.

GUIL (*paciente, pero insistiendo*): No entiendes lo que te quiero decir. ¿Cuál es lo primero después de todo lo que has olvidado?

Ros: Ah, ya. (*Pausa.*) He olvidado la pregunta.

(*Guil se levanta de un salto y se pasea de un lado a otro*)” (p.20)

(...)

“GUIL (...): ¿Te acuerdas de la primera cosa que ha sucedido hoy?

Ros (*rápido*): Que me he despertado, supongo. (*Sin darle importancia*) Ah – ahora caigo – ese hombre, un extranjero, nos ha despertado –

GUIL: Un mensajero. (*Se relaja y se sienta*)” (p.22)

Dejamos de prestar atención a lo cómico de esta amnesia en la medida que los personajes van dando fragmentos sobre una historia a seguir, de la cual enterarse, y que ellos también se esfuerzan por recuperar, desapareciendo lo cómico del olvido:

“Ros: Por eso estamos aquí. (Mira a su alrededor, parece dudar; al fin explica)
De viaje.

GUIL: Sí.

Ros (dramático): Era urgente – asunto de extrema urgencia, orden expresa del Rey; sus palabras: cuestión oficial, sin preguntas – (...)” (p.22)

i.2.3. La repetición es una fórmula de lo cómico muy elemental y eficaz y se relaciona directamente con la pérdida de la memoria y lo mecánico y automático del clown o la marioneta. El personaje desmemoriado recurrirá a la repetición de manera inconsciente y constante para reestablecer sus lazos con el mundo, los cuales ha olvidado. La reiteración constante y llevada a sus excesos es una cualidad de lo mecánico porque remite al funcionamiento de una máquina.

El episodio de repetición cómica que define a la obra, está dado al comienzo, con el juego cara-cruz que llevan a cabo los personajes durante un tiempo indefinido. Así es como este mecanismo afecta también la percepción de la temporalidad. Sin dejar de tener en consideración que la repetición en los movimientos y en las palabras o las ideas, son propias del clown.⁶⁸

La repetición también puede afectar los movimientos de los personajes, en la siguiente selección veremos que la automatización del clown se expresa por la reiteración de sus movimientos:

“GUIL: Bien, ese es el paso adelante.

Ros: ¿Tú crees? Podría haberlo dado en otra dirección.

GUIL: Muy bien. Tú vete por allí, yo iré por aquí.

Ros: De acuerdo. (*Caminan en direcciones opuestas. Ros se detiene*) No. (*Guil se detiene.*) Ve tú por allí; yo iré por aquí.

GUIL: Muy bien.

(*Caminan en dirección opuesta. Se cruzan. Ros se detiene*)

Ros: Espera un poco. (*Guil se detiene.*) Creo que deberíamos buscarle juntos. Podría estar violento.

GUIL: Bueno. Iré *contigo*.

⁶⁸ Ver cita en Apéndice 1. Sección 4.

(Guil va al encuentro de Ros. Se vuelven para seguir juntos. Ros se detiene. Guil también.)

Ros: Yo iré *contigo*, por *mi* lado.

GUIL: De acuerdo.

(Se vuelven de nuevo y vuelven a atravesar la escena. Ros se detiene. Guil también.)

Ros: Estaba pensando que... Si nos vamos los dos, podría venir *aquí*. Y sería estúpido, ¿verdad?

GUIL: Muy bien – Me quedaré. Vete tú.

Ros: De acuerdo. *(Guil se dirige al centro del escenario)* ¿Me has oído? *(Guil se vuelve y se dirige ahora hacia Ros, que empieza a andar hacia las candelijas. Se cruzan. Ros se detiene.)* Estaba pensando que... *(Guil se detiene.)* Debemos buscarle juntos; podría estar violento.

GUIL: Bueno. *(Guil va al encuentro de Ros. Permanecen todavía un momento cada uno en su posición respectiva.)* Bueno, al fin estamos llegando a algo. *(Pausa)* Claro que podría no venir.” (p.75)

i.2.4. La supresión de la cronología tiene que ver directamente con el desarrollo del tiempo dentro de la obra, siendo éste un aspecto que se relaciona con la reiteración y la percepción del olvido. Esta fórmula de lo cómico remite a una característica esencial del teatro del absurdo que es la discontinuidad de la acción y de la historia; al no haber una cronología evidente por sí misma las sucesiones dramáticas⁶⁹ se presentan aisladamente sin una continuidad causal, entre una y otra.

La cronología suprimida supone una irregularidad en la manifestación del tiempo. Los acontecimientos se presentarán aislados unos de otros y los personajes parecerán flotar en medio de dos vacíos. La continuidad de los diálogos se perderá, desestabilizando a los personajes ya que intentarán continuamente llenar el vacío, dar una continuidad, una cronología, y más que eso, un motivo a lo que hacen.

⁶⁹ Porque ya no se precisa la división en escenas o cuadros en la mayoría de las obras del absurdo.

En *R y G han muerto* no habrá tantas pausas, sino que por el contrario, está saturada de información, pues Ros y Guil no dan tregua a lo irresoluto de su situación.

La supresión de la cronología funciona como fórmula cómica en la medida que muestra una discontinuidad y ruptura de la linealidad normal de los hechos para el espectador, perturbando constantemente la atención y mostrando que no hay un molde temporal establecido.

En el caso de la obra la supresión se manifiesta como una pérdida de la referencialidad temporal externa, sólo interrumpida cuando “llega a ellos” la acción contextualizadora y deíctica de Hamlet, pues el resto del tiempo los personajes permanecerán sumidos en su interioridad, en exteriorizar y discutir su propia subjetividad, imposibilitada a situarse bajo algún referente espacial-temporal-contextual que no sea desde *Hamlet*, pues el olvido, la amnesia existencial que sufren los personajes les instala dentro de una situación atemporal, y esta pérdida de la noción del tiempo es lo que activa la ocurrencia de los fenómenos que nos provocarán comicidad y que se encuentran flotando desalineados en relación al referente (intertextual). La inconsciencia del tiempo da lugar a lo cómico. La vuelta a la conciencia del tiempo, destruye lo cómico⁷⁰.

La desaparición de las coordenadas temporales será una característica del teatro del absurdo; presentar a los personajes en medio de un tiempo laxo, sin inicio y sin término, en medio de la existencia, como arrojados. La circularidad estructural de una obra dramática responde a este modelo, pero hay obras del teatro del absurdo que presentan un final, un desenlace, una desviación del ritmo circular de los acontecimientos como ocurre en *R y G han muerto* con la muerte de ambos personajes.

El inicio de la obra *in medias res* es un fuerte factor de condicionamiento del tiempo porque se pierden las coordenadas que sitúan el principio, debido a la amnesia, por lo tanto, el instante durante el que se manifiesta la “partida” o inicio de la obra puede remitir a un estado anterior incalculable; no sabemos desde cuando esos individuos han estado allí⁷¹.

⁷⁰ Bergson, H. *Op. Cit.*

⁷¹ Ir a Apéndice 1. Sección 4.

Y tras esta contextualización espacial, iniciando la obra, vamos a asistir a un reiterado y mecánico juego de dos clowns que apuestan a “cara o cruz”, presenciando un fenómeno fuera de toda lógica: la ocurrencia de cara por ochenta y cinco veces consecutivas, mientras uno de ellos (Guil), se esfuerza desesperadamente por explicar de un modo racional este fenómeno, y el otro (Ros), se encuentra totalmente sorprendido y fascinado; es una meta que debe romper.

El contraste entre este tiempo fuera de la cronología y el tiempo causal, ordenado, dado por la acción de *Hamlet*, se chocan en un punto casi onírico⁷², imaginario: la moneda vuela por los aires: “cruz”, y un inmediato cambio en la iluminación: nos encontramos en *Hamlet*⁷³. Todo lo ocurrido antes de que Ros y Guil llegaran a “su destino”, dentro de la acción de *Hamlet*, es un conjunto de sucesos anulables que no traen ninguna consecuencia posterior, no afectan de ningún modo a la acción central que se desarrollará normalmente sin inconvenientes. Los personajes, por lo tanto, podrán estar en un lugar u otro sin que necesariamente haya una transición que así lo explique; porque no importa lo que ellos hagan pues son *llevados por la acción*, así aparecerán en el barco, por ejemplo, y en la corte.

Esta percepción irregular del tiempo en los personajes desembocará en la inconsciencia frente al tiempo mismo y, por consiguiente, a las situaciones que se les presentan, provocando una *distracción* en ellos. Esta distracción es originada por la pérdida de conciencia y dominio sobre el tiempo, ya que los personajes no sabrán desde donde partir, lo que implica un constante *desvío* de la idea original y la pérdida de atención sobre lo que han hecho, por esto en varias ocasiones será necesario –para ellos – empezar de cero, paso a paso, para avanzar un poco en la acción, reconstruyendo la historia desde el inicio⁷⁴. Así es como la distracción del individuo quedará de manifiesto en el lenguaje que utilice, por consiguiente, toda comicidad provocada por el lenguaje de los personajes es producto de su distracción. Así se va cerrando el círculo, ya que podemos decir que la distracción va muy ligada a la pérdida de memoria y el olvido y manifestada con la repetición, mediante la automatización del personaje.

⁷² En estos aspectos los recursos escénicos son de gran importancia para lograr el efecto dramático.

⁷³ Ir a Apéndice 1. Sección 3.

⁷⁴ Que para estos efectos, es el llamado hecho a Ros y Guil por un mensajero.

i.2.5. El lenguaje es el medio por el que se expresa lo cómico, ya que es susceptible de adquirir las múltiples formas que la comicidad requiera. En su manifestación verbal y no verbal es funcional a los fines de la comicidad. Incluso podríamos decir que sus alcances no verbales aportan mucho más a la comedia que al género trágico, pues las formas de lo mecánico, representadas por las figuras del clown y la marioneta, son puro gesto y movimiento.

La comicidad en el lenguaje será vista desde el concepto de “distracción” presente en el lenguaje mismo, ya que éste expresará la falta de lógica en el actuar de los personajes repercutiendo en la estructura de lenguaje, alejándose de la racionalidad y el orden causal. Esto lo podemos ver más claramente en el uso verbal, mediante fórmulas de lo cómico, todas ellas respondiendo a la ruptura lógica y tradicional de las formas de la comunicación, que pueden ir desde los significados de las palabras hasta las construcciones del diálogo carentes de sentido, completamente absurdas, ya presentes en la literatura *non sense*⁷⁵, y que, aparte del shock cómico que provocan, tienen la intención de remover las estructuras mentales rígidas de la conciencia proporcionando un alivio al espectador, un cierto placer que tiene que ver con la idea del retorno a los lenguajes adquiridos primitivos, donde la necesidad de lógica aún no estaba impuesta⁷⁶. Así es como al ver a personajes actuando bajo esta lógica hacemos una referencia inmediata con la niñez y los consideramos ingenuos, como ocurriría al ver a dos cortesanos, como lo son Ros y Guil, dialogando⁷⁷ pero discutiendo asuntos nimios, sin sentido, cargados de ímpetu pero que no conducen a nada.

⁷⁵ La literatura *non sense* tiene una antigua existencia, uno de sus mayores exponentes es Lewis Carrol. Ver: Esslin, Martin. Op. Cit. p. 259-260. “La mayoría del *non sense* (...) logra su efecto liberador al expansionar los límites del significado y abrir perspectivas de libertad en la convención lógica y entumecida. Hay sin embargo, un tipo de *non sense*, que se basa en una contradicción más que en una expansión de los límites del lenguaje. Esta técnica, ampliamente utilizada en el Teatro del Absurdo, se apoya en el empleo satírico y destructor de los clichés”.

⁷⁶ Freud, Sigmund. *Op Cit.*

⁷⁷ Entendido el diálogo como la forma fundamental del drama y por medio de la cual se produce la interacción entre los personajes. Ver: Vaisman, Luis. *La obra dramática: un*

En *R y G han muerto* los diálogos absurdos de los personajes serán cómicos en la medida que sorprendan al espectador con una ocurrencia inmotivada, sin causalidad anterior, sólo manejados por la lógica subjetiva del personaje y que sirven para matar el tiempo, o para dar respuesta a una idea obsesiva que está fuera del alcance explicativo del personaje. Mientras Guil continúa, obsesivamente, intentando explicar satisfactoriamente la ocurrencia de ochenta y cinco veces “cara” y de lograr recordar quién y por qué fueron llamados, se producirá el siguiente diálogo:

“GUIL: La aproximación científica al análisis de los fenómenos es una defensa contra la emoción pura del miedo (...)”⁷⁸

Ros (*cortándose las uñas*): Otro curioso fenómeno científico es el hecho de que las uñas de las manos crecen después de la muerte. Y también la barba.

GUIL: ¿Qué?

Ros (*grita*): ¡Barba!

GUIL: Pero tú no estás muerto.

Ros (*irritado*): ¡Yo no he dicho que *empezarán* a crecer después de la muerte!

(*Pausa; más tranquilo.*) Las uñas de las manos también crecen antes del nacimiento, pero *no* la barba.

GUIL: ¿Qué?

Ros (*grita*): ¡Barba! ¿Qué te pasa? (*Reflexivo*) Las uñas de los pies, por el contrario, no crecen ni un milímetro.

GUIL (*como soñando*): ¿Las uñas de los pies, por el contrario, no crecen ni un milímetro?

Ros: ¿O crecen? Es gracioso – Me estoy cortando continuamente las uñas de las manos, y cada vez que pienso en cortármelas necesitan realmente ser

concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. En: Revista Chilena de Literatura. N°14, 1979. p.7

⁷⁸ Ir a Apéndice 1. Sección 5, donde se encuentra el diálogo de Guil completo, y así comprender el sentido de la cita.

cortadas. Ahora, por ejemplo. Y nunca, que yo sepa, me he cortado las uñas de los pies. Lógicamente deberían desgarrar mis botas, pero no ha ocurrido. Nunca pienso en ellas. Quizás me las corto sin darme cuenta, cuando estoy pensando en otra cosa.

GUIL (*crispado por las divagaciones*): ¿Te acuerdas de la primera cosa que ha sucedido hoy?” (p.21-22)

En el plano de lo verbal, lo cómico se puede manifestar bajo las formas de: a) la discontinuidad del diálogo, b) la perogrullada, c) el juego de ideas. Los dos últimos están representados de una manera genial en el juego de pregunta-respuesta en que se divierten los personajes⁷⁹. La perogrullada la podemos ver en el siguiente diálogo:

“GUIL: ¿Quién lo iba a creer? (*Retrocede, se relaja, sonrío*) Apostad que el año de mi nacimiento multiplicado por dos es una cifra impar.

ACTOR: ¡Vuestro nacimiento! –

GUIL: Si no me creéis no apostad.

ACTOR: ¿Me creeríais a mí?

GUIL: Apostad entonces.

ACTOR: ¿Mi nacimiento?

GUIL: Si es impar ganáis.

ACTOR: Estáis –

(*Los Comediantes se han adelantado, muy despiertos*)

GUIL: Bien. El año de vuestro nacimiento. Dobladlo. Si es par, gano; si es impar pierdo.

(*Silencio. Un gemido de espanto cuando se dan cuenta que cualquier número multiplicado por dos da una cifra par. Disputan entre sí, protestan. Después hay un silencio terrible*)” (p. 31)

Estos diálogos parecen no llevar a ninguna parte pues, en sí mismos, no aportan al avance de la “acción”, se quedan dando vueltas sólo para llenar el vacío, lo cual en apariencia puede

⁷⁹ Ver apéndice 1. Sección 6.

resultar sin ninguna finalidad dramática, pero vistos en su conjunto, como una totalidad compuesta de fragmentos carentes de relación entre unos y otros, apuntan a un mensaje que no se encuentra en un plano literal, significando la imposibilidad comunicativa de los personajes, de angustia –consciente o inconsciente - ante el tiempo, que transcurre sin que nada importante suceda, nada que transforme el ritmo de los acontecimientos.

Pero también el diálogo entre Ros y Guil puede presentarse sin sentido, a secas, transformado en un diálogo reiterativo y angustiante en torno a situaciones particulares: el olvido, su secundariedad y la muerte. El paso por estos tres temas va transformando el carácter de los diálogos: los diálogos sin sentido están en estrecha relación con la manifestación del tiempo y el olvido en los personajes, los cuales siguen siendo aún cómicos; el tema de su secundariedad y su identidad se profundiza en su relación con los Comediantes, caracterizada, principalmente por el juego donde los diálogos, la mayoría de las veces, son sólo disparates cómicos.

Existe otro factor constante en lo cómico: el carácter de los personajes, de este modo, muchas veces, los diálogos serán cómicos por la actitud de los personajes, no así por el contenido aislado de éstos. Finalmente, la reflexión sobre la muerte en ocasiones tiene elementos cómicos, pues es producto de una mirada distanciada de los personajes:

“Ros: También podríamos estar muertos. ¿Te parece posible que la muerte sea un barco?”

GUIL: No, no, no... la muerte es... no. La muerte no es esto. ¿Comprendes lo que quiero decir? La muerte es la última negación. No-ser. Tú no puedes no-ser a bordo de un barco.

Ros: Me ha ocurrido con frecuencia el no estar en un barco.

GUIL: No, no, no – Lo que te ha sucedido es no estar en un barco.” (p.89)

Pero cuando la muerte afecte en los diálogos dejarán de ser cómicos *casi* por completo, permaneciendo la actitud gestual cómica de ambos personajes, pero presentándose la tragedia en ello por medio de la angustia de los personajes:

“GUIL (*tranquilamente*): El gran error ha sido coger un barco. Podemos movernos, evidentemente, cambiar de dirección, agitarnos, pero nuestros movimientos están contenidos en otros más amplios que nos llevan tan inexorablemente como el viento y las corrientes....

Ros: Lo han organizado todo por nosotros, ¿no? Desde el principio. ¿Quién iba a decirnos que somos tan importantes?” (p.100)

i.3. Incidentes.

El incidente es el que provoca la risa en la comedia, se presenta como una estructura más amplia que las técnicas de choque aunque compartan ciertas características. La comicidad provocada por los incidentes es una clasificación de antigua data⁸⁰ que, dada su generalidad, es aplicable a toda forma de lo cómico. En esta oportunidad haremos referencia a algunos incidentes que nos permitan explicar ciertos pasajes cómicos dentro de la obra.

- “Hacer algo que parezca otra cosa” contiene la idea del engaño, considerado como una simulación. Este fingimiento es cómico por sí mismo y por las expectativas que provoca en quienes lo llevan a cabo –incitando también las del espectador-, aumentando la comicidad si predomina el carácter de los personajes e insertando la “familiaridad” en el espectador, pues si vemos que Ros y Guil tienen una nueva “idea” lo relacionaremos de inmediato con esta constante lúdica que ha caracterizado a los personajes y su carácter. Por ejemplo, será esperable que a Ros le cueste comprender las reglas del juego⁸¹.

La idea de *fingimiento* siempre va a implicar una representación, y en este caso es doblemente cómica pues los personajes recurren a ella para “dar vida” a la situación y “suponer” que, efectivamente, están con Hamlet: así podrán interrogarlo y desentrañar la verdad, resolver el problema y marcharse. Aquí también está presente un elemento de exageración pues es posible haber hecho el razonamiento desde sí mismos, sin necesidad de esta confusión, pero si entramos en la lógica de los personajes, era necesario haberlo hecho de tal modo. Si pensamos en lo confuso y extraño que se les presenta el mundo, no es raro que traten de descifrar las “señales” del mundo “exterior” de un modo más complejo, a nuestros ojos, innecesario. Más

⁸⁰ Ver: Janko, Richard. Op. Cit. p. 3

⁸¹ Como ocurre con el fingimiento de la muerte del Actor, donde Ros aplaude la actuación, junto con los Comediantes, sin reparar en la impresión y humillación patética de Guil.

cómico aún, cuando nuevamente vemos que a Ros le cuesta comprender la “hipótesis” que plantea Guil⁸².

- “Lo posible pero carente de consecuencia”, donde también se puede considerar lo improbable. A este incidente pertenece el juego inicial de “cara o cruz” y en general todo “juego” que los personajes realicen, por ejemplo el de “pregunta-respuesta”. Ros y Guil se moverán bajo la lógica del juego, caracterizada por tener una finalidad en sí misma y provocar placer y una continua sorpresa, que nos remite a la ingenuidad y a la niñez, pero este carácter lúdico no aporta al conflicto, no constituye una acción seria:

“Ros: Procuraremos alegrarle – descubriremos qué le preocupa –

GUIL: Exacto. La cuestión está en plantear preguntas acertadas y desviarnos de la cuestión lo menos posible. Es un juego” (p.38)

Si abstraemos la generalidad de los hechos, sería posible decir que la situación dramática general de Ros y Guil es *posible pero carente* de consecuencia en relación con la acción que los gobierna, y sobre la cual tienen la intención de intervenir:

“Ros: Quisiera estar muerto. (*Se asoma por la borda*) Podría saltar por aquí. Eso entorpecería sus planes. (*La futilidad de esto le enfurece*) ¡Muy bien! No preguntamos, no dudamos. Seguimos su juego. “ (p. 89)

Lo que le resta un grado de comicidad es la conciencia que de ello tienen los personajes y la resignación rebelde que manifiestan.

- “Cosas contrarias a lo esperado” provocan comicidad cuando rompen las expectativas creadas. En *R* y *G han muerto* la ruptura de las expectativas siempre se producirá entre Ros y Guil; este cambio de nivel repentino será desde un tema “serio” a otro fuera de toda relación, superficial, sin importancia. Estas salidas de tono serán cómicas por el contraste que provocan. Luego de la infinita serie de “caras” y las profundas reflexiones de Guil sobre el tema:

“ROS: Tengo miedo...

GUIL: Yo también.

ROS: Tengo miedo de que no sea tu día.

⁸² Ver apéndice 1. Sección 7.

GUIL: Tengo miedo porque sí lo es.

(Breve pausa)" (p.19)

i.4. Estructura.

R y G han muerto presenta una división en tres actos, que no necesariamente están ahí para indicar un cambio de espacio o dar la sensación de que el tiempo ha transcurrido, pues el paso desde este primer lugar "indeterminado" del comienzo hacia la corte, se hace sin mediación estructural alguna, sólo a través de recursos escénicos apuntados en el texto⁸³, y el paso del primer al segundo acto es sólo la continuación de la conversación de Ros, Guil y Hamlet. Sólo el tercer acto indica un cambio espacial: están en el barco. No hay división en escenas o cuadros lo que indica un constante transcurrir de los acontecimientos.

En términos estructurales, la acción dramática ocurre en dos planos, uno subordinado al otro, puesto que le da origen, pero igualmente ambos poseen un grado de independencia en la conformación del tiempo. El primer plano está dado por la acción y los acontecimientos de *Hamlet*, que vendrían a ser el contexto, el piso *donde ocurre R y G han muerto*, y el segundo plano, *por R y G han muerto*. Esta situación implica un contraste en sí misma, pues *R y G han muerto* se muestra como una lucha por independizarse de la situación que le contiene, lucha enablada por Ros y Guil. Esta contradicción esencial desemboca en una ruptura temporal⁸⁴, luego, el surgimiento de lo ilógico y absurdo, y con esto, de lo cómico.

La forma de los argumentos cómicos, según Bergson, pueden presentarse de dos maneras: mecánica o cualitativa. La primera tiene que ver con la combinación de los actos elementales en patrones, originando la construcción en serie. En el segundo, el argumento cómico es un largo proceso. En *R y G han muerto* se presenta un desarrollo mecánico descrito mediante las fórmulas y mecanismos de lo cómico, y originado por la no-importancia de estos personajes y la consiguiente dislocación del tiempo en su deambular sin un objetivo específico, intentando

⁸³ "(Lanza la moneda a Guil, que la coge al vuelo. Simultáneamente- un cambio de luz suficiente para transformar el ambiente exterior en uno interior, pero sin violencia.)" (p.33)

⁸⁴ Porque predomina la vivencia interior del tiempo por parte de Rosencrantz y Guildenstern.

huir constantemente, pero a la vez anhelando entrar a la acción⁸⁵. Todos estos intentos se componen de *fragmentos* cómicos, pero si intentamos encontrar un *proceso* cómico será en vano, pues lo vemos interrumpido por una intención de coherencia y motivación en la orientación de los gestos y movimientos de estos clowns –aunque parezca sorprendente decirlo –: es ahí donde nos damos cuenta que no eran *sólo* marionetas dependientes de esta acción suprema de *Hamlet*, que les ha significado la muerte. Los esfuerzos por romper el círculo se han manifestado en la actitud rebelde de Ros y Guil, cuestionadora de su destino:

“GUIL: Y nosotros no tenemos nada. (*Un grito.*) ¡Sólo pido la recompensa que nos corresponde” (p.85)

En términos retóricos, la figura que define esta construcción dramática del absurdo es el anacoluto⁸⁶, en la medida que el conjunto de incoherencias internas da lugar a la coherencia global del texto. En este caso, las incoherencias internas no son totales, pero conforman la gran parte del texto.

ii. Relación intertextual⁸⁷.

Es necesario conocer el hipotexto de *R y G han muerto* para hacer una lectura coherente de la obra. El sentido de la obra no está dado *desde* sí misma, aunque sí, *por* sí misma, ya que,

⁸⁵ “Guil: (...) Durante este tiempo hemos estado seguros, sólidamente asentados en nuestra torpeza, sobre nuestros deseos de salir corriendo. La espontaneidad y la fantasía figuran a la orden del día. Otras ruedas han estado girando, pero muy lejos de nuestro ámbito (...)” (p.95)

⁸⁶ Recurso estilístico en el que la frase se nos presenta desprovista de coherencia sintáctica, por adoptar el hablante, en el desarrollo del discurso, una construcción acorde con su cambio de pensamiento mejor que con los usos gramaticales. En: Marchese, A. y Forradelas, J. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Edit. Ariel. Barcelona, 1989. 2º edición.

⁸⁷ Ver Apéndice 2. Aquí se encuentran citas de *Hamlet* donde intervienen Ros y Guil. Es interesante poder hacer la relación entre estos textos y lo que, entre líneas, lee Stoppard de estos diálogos.

como veíamos en el capítulo anterior, ésta se presenta con características configuradoras propias, principalmente por el tiempo y el absurdo instalados en ella.

Su condición intertextual significa un gran soporte para el análisis interpretativo, pues allí se encuentra información que permite situar los hechos y los personajes dentro de una red de significados. Lo que nos interesa es que esta información configura de manera más sólida un concepto de comicidad dentro de la obra, en relación con todos los procedimientos cómicos antes vistos.

II.1. Todo individuo se encuentra inmerso en una situación social que le sitúa y le indica las coordenadas de comportamiento y su jerarquía en el mundo⁸⁸. Ros y Guil son cortesanos amigos del príncipe, por lo tanto, pertenecen al círculo de la realeza: son *dos isabelinos*, “*impecablemente vestidos; no les falta un detalle: sombrero, capa, bastón*” (p.15), con esto podemos identificar su aspecto moral de lealtad y servicio al rey, y ciertamente, de saberse debajo de ellos en la pirámide. Estando al tanto de los códigos culturales y situacionales que rodean al objeto cómico – Ros y Guil – podemos establecer las relaciones de jerarquía, de comportamiento de los personajes, etcétera, y con esto establecer la “exigencia de seriedad” que, en primera instancia, se le pide al objeto cómico para que sea efectivamente cómico, operando por contraste a la norma racional y coherente, con proyectos y objetivos a cumplir.

También la exigencia de seriedad se da por el fuerte peso trágico, serio y grave que significa *Hamlet*; la parodia⁸⁹ hará aún más grande esta distancia, sacando a relucir los detalles que distancian a ambas historias y llevándolos a sus extremos, porque si *Hamlet* es un drama trágico, grandioso, con mucha profundidad, también existe, dentro de ese mundo, un aspecto bajo, todo aquello que es arrastrado y es víctima de esta acción grandiosa. En la parodia, este aspecto relegado, será presentado como cómico para hacer más notoria la brecha – pero no *total y únicamente* cómico.

⁸⁸ Bergson, Henri. *La risa*. *Op. Cit.*

⁸⁹ Podemos reconocer el parafraseo de dos frases famosas de *Hamlet*: “Ros: ¿A qué juegas?, Guil: Palabras, palabras. Es todo lo que tenemos para continuar” (p.39). “Ros: (...) ¿Dónde va a acabar todo esto?, Guil: Esa es la cuestión, Ros: Esa es *todas* las cuestiones.” (p.41)

II.2. El sujeto cómico se presentará “fuera de tono” respecto de la sociedad que le rodea, por lo tanto, se verá apartado, y más aún quedará en evidencia su carácter mecánico o automatizado. Ros y Guil están fuera de tono respecto a los acontecimientos que les rodean, el punto es que no se requiere nada más de ellos⁹⁰, pues quienes ríen de Ros y Guil no son los reyes, ni Hamlet, ni los Comediantes, sino los espectadores, lo cual tiene que ver con el tema expuesto en el marco teórico sobre la decisión que el espectador toma frente a un objeto que puede presentársele más o menos cómico. En este sentido, son personajes que ‘en esencia’ están fuera de tono para sí mismos porque no comprenden y no se conforman con lo que se les ha dado: una orden – que han olvidado y se empeñan en recordar:

“Ros (*quejándose*): ¡Nunca un momento de paz! Entran y salen, van y vienen, caen sobre nosotros por todas partes.

GUIL: Nunca estás contento.

Ros: Nos rozan fugazmente... ¿Por qué no podemos *salir* con ellos?” (p.64)

En una lectura contextualizada en el siglo XX, la posición de ambos personajes es la de hombrecillos siendo utilizados por quienes tienen el poder⁹¹, transformándose en simples marionetas de sus amos y regidos bajo las acciones que éstos dictaminan. Esto determina una lejanía de los personajes respecto de la acción principal, lo cual implica una desvalorización de la nueva “acción” implantada que, hiperbólicamente, como lo representa la obra, se traduce sólo en gestos absurdos e ilógicos, que no logran alcanzar la coherencia de la acción:

“Ros: Pero ¿cuál es el motivo?

GUIL: No apliques la lógica” (p.91)

Ros y Guil se nos presentan descontextualizados de su contexto, y lo decimos así porque es una obra donde, efectivamente, se *sitúa* a los personajes y desde ahí, desde la construcción del

⁹⁰ Esto queda claro por medio de un diálogo de Hamlet con Ros y Guil, original de *Hamlet* y también presente en *R y G han muerto*, donde trata a ambos personajes como “esponjas” que succiona los favores del rey, mientras que éste les estruja hasta que ya no sirvan. Ver: *R y G han muerto* p.77

⁹¹ Hunter, Jim. Tom Stoppard's plays. Faber and Faber limited. London, 1982. p. 136

sistema en el que están instalados, se les aísla, para hacerlo más notorio. Un individuo aislado comenzará a comportarse según su propia lógica ya que no verá la necesidad de adecuarse a este sistema que le aísla, pero que igualmente le utiliza, así vemos que en todos los momentos en que la acción de *Hamlet* se hace presente, ocurre un desajuste en Ros y Guil, ya lo veíamos cuando saludaban al rey y la reina y éstos olvidaban sus nombres y aquellos tropezaban, se confundían y ponían nerviosos, pero veamos otro ejemplo: luego de haber salido de escena los reyes y Polonio, tras informarles sobre la locura de Hamlet:

“(Salen dejando solos a Ros y Guil)

Ros: Quiero volver a casa.

GUIL: No permitas que te confundan.

Ros: Aquí me encuentro sobrepasado –

GUIL: Estaremos pronto en casa y solos – sin recursos y en casa – Yo te –

Ros: Esto es demasiado profundo para mí.

GUIL: Te llevaré a casa y –

Ros (acobardado, en voz alta) – Esto me sobrepasa, me sobrepasa por todas partes. Te digo que esto acabará en la muerte, es como un abismo, todo se derrumba, se precipita hacia la muerte –“ (p.36)

En su situación de aislamiento, Ros y Guil, dejan fluir la lógica interna, más irracional y primaria, la cual utilizan para descifrar los conflictos de su existencia.

II.3. Las peripecias y el conflicto presentes en la obra están dados por la acción de *Hamlet*, porque el encuentro entre Ros y Guil con los Comediantes es azaroso y lo que con ellos ocurre podríamos considerarlo como un constante juego, una discusión de ideas. De esto sólo surge que Ros y Guil recomendarán a los Comediantes para que diviertan a Hamlet.

II.4. El carácter secundario de Ros y Guil comienza a ser relevante. “Las consecuencias que se derivan de su ‘secundariedad’”⁹² es aquello que va inquietando al espectador, rompiendo la distancia absoluta que permitía la risa. Rosencrantz y Guildenstern no son sólo marionetas del

⁹² Del Amo, Álvaro. Prólogo. En: *Rosencrantz...* Op. Cit. p.6

destino, sino que hombres convertidos en marionetas por causas que ellos no tuvieron la oportunidad de conocer ni de rebatir.

Es cómico el mismo hecho de poner como protagonistas de una obra a dos personajes que, en *Hamlet*, no tenían más importancia que actuar de comodines para la realización de las acciones de manera óptima. Porque la pregunta normal sería ¿y qué es lo que podría pasar aquí? ¿tienen algo que contar estos personajes?, desde aquí parte el asunto⁹³ que tiene que ver, directamente, con la estructura de la obra y su coherencia global, porque podemos decir que de su totalidad se desprende un sentido, que incluso – hasta – podríamos considerar trágico – más bien patético – , en que Ros y Guil se paran frente a la situación y la analizan; tras haber salido Hamlet de escena:

“GUIL (*no se mueve, pensativo*): Y todavía no les parece suficiente; haber respirado tantas revelaciones. ¿Quizás esto sea todo? ¿Y por qué nosotros? Cualquiera podía haberlo hecho. No hemos aportado nada.

Ros: Mientras ha durado ha sido un desagradable episodio, pero ahora han acabado con nosotros” (p.78)

Pero como estamos ante el absurdo, lo que se veía venir, llega; no habrá mucha intención de sorprender con la actitud de los personajes, en eso radica su principal sentido; “cuando ellos descubren que Hamlet ha reescrito la carta a Inglaterra ellos no tienen libertad para destruirla o reescribirla nuevamente. Ellos han leído su destino”⁹⁴.

Una de las categorías cómicas contemporáneas es la cualidad de *no-protagonistas*⁹⁵ de los personajes; primero, cosificados, para luego ser relegados al margen. Este concepto tiene que ver con la representación de una “historicidad negativa”, donde se rescatan los discursos no oficiales; todo aquello relegado a la puerta trasera, tomando a los sujetos que son parte de esta esfera de la realidad, no con el fin de reivindicarlos ni de mostrarlos bajo una imagen

⁹³ Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Sevil. Paris, 1982. p.339

⁹⁴ Hunter, Jim. Op. Cit. p.136. “When they discover that Hamlet has rewritten the letter to England they have no freedom to destroy it or again rewrite it. They have read their destiny”. Traducción mía.

⁹⁵ Bozal, Valeriano. Op. Cit. p. 9

metafórica o superior, convirtiéndolos en símbolos, sino que sólo se remite a exponer la situación tal como es, incluso exagerándola, haciéndola cómica para que pueda, primero ingresar, causar interés y atracción. Pero su resultado no será sólo un placer desechable sino que, por el contrario, una carga, un desconcierto, porque se ha visto, realmente, cuál es la lógica de funcionamiento del mundo⁹⁶. Esta lógica pretende ser racional, mesurada, de respeto y acuerdos, mientras lo que controla es la irracionalidad que maneja las acciones de los hombres; pretendemos alcanzar la lógica y si creemos que ya la hemos dominado, es sólo ver como lo desmiente la acción.

La condición de Ros y Guil es la de no-protagonistas, ni siquiera de su historia, porque no la recuerdan, su intención es huir y que les dejen tranquilos, o que puedan pertenecer a la acción y que el mundo sea claro con ellos, porque pareciera ser que entre el mundo y ellos hay un abismo de entendimiento; no hay Dios, no hay certezas, y aún así las han buscado:

“Ros: ¡Incidentes! ¡Sólo disponemos de incidentes! ¡Dios mío! ¿Es mucho pedir unas migajas de acción continua?” (p.97)

La comicidad que Ros y Guil provocan no es por una decisión de comportarse cómicamente o tener conciencia de ello y utilizarlo como un medio de manipulación⁹⁷. Pero Ros y Guil se saben inferiores y distanciados ante Hamlet, y dado su comportamiento pueden parecer, a ojos del espectador, bufones *en relación a* Hamlet, pero no *para* Hamlet, quien de todos modos los utilizará y los considerará menos que a un bufón – ya que, al menos, éste cumple la función de hacer reír o cometer excesos, siempre recordándole al amo su superioridad. Ante Ros y Guil, Hamlet ha puesto en práctica su superioridad y dejado en evidencia que no son “sólo personajes secundarios, sino humanamente secundarios, vitalmente “sub”; en un terreno más bajo, más oscuro, más incierto”⁹⁸.

⁹⁶ Una interesante referencia sería el *Macbett* de Ionesco, donde las muertes ocurren con una rapidez y en una cantidad desproporcionada, fuera de toda lógica; parodia no muy lejana a como ocurren las cosas en la realidad, donde puedes apretar un botón y hacer estallar al mundo.

⁹⁷ Como puede verse en Falstaff, el bufón de *Enrique IV*, de Shakespeare.

⁹⁸ Del Amo, Álvaro. Op. Cit. p.8

II. 4. La referencia directa – entendida como las apariciones de personajes, la inclusión de escenas – a *Hamlet* desemboca en dos consecuencias importantes para la comprensión del funcionamiento de la obra. Por una parte, la comicidad aumenta, pues en estos momentos ambos personajes se verán mucho más afectados y perturbados por la obligación de estar allí, cumplir con la orden y comportarse adecuadamente. Y en segundo lugar, esta misma acción que los maneja, los mata y les quita el disfraz, para terminar engañados, decepcionados y llenos de preguntas no respondidas⁹⁹. Aumentando el patetismo y dejando un breve e imprevisto instante de silencio para que el espectador piense en ellos, porque *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* terminará con el final de *Hamlet*, enfatizando aún más en su cualidad prescindible, incapaces de tener su propio final. Ros y Guil desaparecen de escena:

“(Inmediatamente, toda la escena se ilumina, mostrando, al fondo, colocados aproximadamente en las mismas posiciones que los Comediantes muertos, el cuadro de la corte y los cadáveres de la última escena de Hamlet.)

(Es decir: el Rey, la Reina, Laertes y Hamlet, todos muertos. Horacio coge a Hamlet en sus brazos. Fortinbrás está allí)

(También están dos Embajadores de Inglaterra)” (p.103), y comienzan los diálogos del Embajador y, finalmente de Horacio.

iii. Lo absurdo y la reflexión¹⁰⁰.

El absurdo es la manifestación de la contradicción esencial que experimenta el hombre, pues “vivir es hacer que viva lo absurdo”¹⁰¹ en la medida que el hombre no puede existir sin adoptar una visión dual ante los hechos, por tanto, incongruente¹⁰². Siempre las cosas tendrán

⁹⁹ Una escena que recrea perfectamente esto, es la representación pantomímica que harán los Comediantes de ‘El Asesinato de Gonzago’ y la correspondencia entre los personajes de los “espías” con Ros y Guil, desde su vestimenta hasta su desenlace. Ver apéndice 1. Sección 8.

¹⁰⁰ Ver Apéndice 3. Cita: texto de Sypher, Los significados de la comedia; sobre el absurdo.

¹⁰¹ Camus, A. Op. Cit. p.79

¹⁰² Sypher, W. Op. Cit. p.28

otra arista por la cual abordarla, mientras que el hombre se debatirá por mantener un camino coherente, en apariencia racional.

La forma del absurdo será la comedia porque “la acción cómica se conecta con la experiencia en más puntos que la acción trágica”¹⁰³; lo cómico puede hallarse en cualquier lugar o, como dice Bergson, se encuentra en toda situación social susceptible de ser aislada de su contexto; por consiguiente, nos parecerá cómica pues veremos a los personajes que allí se desenvuelven sin una motivación aparente, moviéndose como muñecos mecanizados. La experiencia de lo cómico dependerá de la mirada que el espectador adopte frente a un hecho particular, sobre todo si está distanciado emocionalmente.

La experiencia de lo absurdo también provocará perplejidad, ya que se presenta como un exceso que supera las posibilidades del individuo, enseñando que “todas las experiencias son indiferentes e (...) impulsa a la mayor cantidad de experiencias”¹⁰⁴ pues se tiene conciencia de que la libertad es aparente, de que no hay respuestas ni certezas absolutas; el resto es agitarse en el escenario hasta que las luces se apaguen. Este es el momento que ha sorprendido a Rosencrantz y Guildenstern, porque la acción se centrará en un solo tema fundamental: que “Rosencrantz y Guildenstern han muerto”, y todo lo que allí ocurra, sea lo que fuere, desembocará en una consecuencia sabida.

Bajo los términos recién expuestos, la permanencia de Ros y Guil como apéndices de la acción de Hamlet, es una experiencia de lo absurdo de principio a fin. Se nos presentan paseando en un “*lugar indeterminado*”, sin la más mínima intención de fijar las coordenadas espacio-temporales, luego, vemos a dos cortesanos con el atuendo impecable que empiezan a jugar, por un tiempo prolongado, al “cara o cruz”; he ahí la primera impresión de perplejidad.

Dentro de la obra, la comicidad no estará manifestada por un personaje que ría de un objeto cómico; en su interior no habrá risa, sino que la provocará hacia el exterior, lo cual significa que el espectador será quien juzgue el grado de comicidad en ella, pues no habrá un punto de referencia que le guíe en la apreciación cómica. Mientras que la comicidad en la obra está dada por las fórmulas y mecanismos, anteriormente vistos. Por otro lado, la obra no es *sólo*

¹⁰³ Id. p.7

¹⁰⁴ Camus. *Op. Cit.* p.89

comicidad, sino que hay un factor que la suprime, acortando la distancia, insertando la emoción; este es la reflexión.

La reflexión es un mecanismo utilizado por el humorismo cuya finalidad es desenmascarar y descomponer el sentimiento de lo contrario. El primer paso será “advertir” lo contrario, lo que implica una relación aún de distancia y de impresión cómica, para luego experimentar el “sentimiento” de lo contrario, el cual no se determina por valor ético alguno, se determina por sí mismo, de acuerdo al objeto representado, provocando sobre el receptor inmediata perplejidad porque duda si reír o llorar, se siente en medio de dos cosas, pero si opta por reír ésta se verá obstaculizada por “algo” que emana de la misma representación¹⁰⁵, por tanto, el espectador comienza a involucrarse.

R y G han muerto es tanto una obra cómica como humorística, porque hay una transformación en la apreciación de la comicidad debido a la intervención de otros aspectos que van, por así decirlo, “tapando” lo cómico y restando su efecto. Uno de los aspectos más importantes es que Ros y Guil, paulatinamente, irán insertando la reflexión dentro de la obra. La reflexión se desarrolla a partir de temas propiamente existenciales.

1. La pérdida de la memoria es un estado que aflige a Ros y Guil, ya que la situación en la que están instalados les exige recordar para poder llevar a cabo la misión. Esta misión será su único objetivo, destinando en ella todos sus esfuerzos por recordar y reconstruir la historia, por consiguiente, se anula toda referencia a su historia personal y no se sabe quienes son. La reiteración del esfuerzo por recordar y que resulte en vano, provocará comicidad.

Pero por otro lado el olvido provocará intranquilidad en Ros y Guil cuando tengan que enfrentar al mundo de la corte: ellos no pueden llegar allí sin saber nada y sin poder servir a los fines de los reyes. La presión es constante pues siempre se sienten atacados: “GUIL: En el momento en que hagamos el menor movimiento caerán sobre nosotros por todas partes, vociferando órdenes oscuras, manipulando nuestro tiempo hasta la hora del desayuno y equivocando siempre nuestros nombres.” (p.74). Cuando deban llevar al rey inglés la carta:

“Ros (*furioso*): No comprenderá de qué le estamos hablando. ¿Qué le vamos a decir?”

¹⁰⁵ Pirandello, Luigi. *Op.Cit.*

GUIL: Diremos - ¡Majestad hemos llegado!” (p.89)

El mundo en el que ellos están establecidos les apela constantemente de manera indirecta, mientras se esfuerzan por comprenderlo, por responder a él y descomprometerse; de ahí surgirán las múltiples y minuciosas disquisiciones de los personajes que “preparan” toda entrevista en la corte, o encuentro con Hamlet. “Un mundo que se puede explicar incluso con malas razones es un mundo familiar”¹⁰⁶, y a este problema se ven enfrentados ambos personajes, sin ocultar su extrañeza ante el mundo, dentro del cual no saben desenvolverse, pues su lógica no se cruza con la de éste, primando la incongruencia:

“GUIL (*airado*): Entonces, ¿qué esperas? (*Triste.*) Actuamos sobre migajas de información..., escudriñando sentidos que apenas recordamos y que difícilmente podemos dilucidar por instinto” (p.85)

El no ser preponderantes los ubica en una total disponibilidad y vulnerabilidad con respecto al poder, esto aumenta su aislamiento y las instancias de comicidad, pero también aumenta su extrañamiento con respecto al mundo de la acción. El encuentro con los Comediantes, aparte de ser una ocasión de mucho juego y comicidad, también aporta sentidos a la existencia de estos personajes. La invitación a entrar a la acción no es gratuita e instala la reflexión sobre los acontecimientos mismos¹⁰⁷.

Su extrañamiento ante el mundo les convierte en sujetos alienados, pero aún así se esfuerzan por asir la realidad y tratar de entrar en ella intentando dar una explicación a los acontecimientos.

2. El absurdo también se manifiesta en el grado de obsesión en Guil y de ingenuidad en Ros, pues son cualidades del carácter que se muestran excesivas¹⁰⁸. Estas cualidades se verán

¹⁰⁶ Camus, Albert. *Op. Cit.* p.17

¹⁰⁷ En *R y G han muerto*. p.25

¹⁰⁸ El exceso se puede presentar tanto en los movimientos como en los razonamientos. El ejemplo que mejor retrata el exceso en los razonamientos de ambos personajes está en el cálculo meticuloso y obsesivo que hacen de la conversación con Hamlet, utilizando su mecanismo de pregunta-respuesta. Este trozo de diálogo también provocará comicidad al

modificadas al momento de ingresar la angustia en los personajes cuando se enteran de que sus muertes están escritas. Esta misma angustia les dará mayor lucidez y podrán ver los hechos de otro modo. Nunca dejarán de ser Rosencrantz y Guildenstern y con eso basta, como les dirá el Actor, pero su discurso cambiará insertada la reflexión, ya que mirarán su situación con más lucidez y crítica:

“GUIL (*voz quebrada*): Venimos de muy lejos, impulsados por nuestra misma inercia; avanzamos vacíos hacia la eternidad, sin posibilidad de alivio, sin esperanza de explicación”. (p.99)

En este momento final Ros y Guil han transformado la situación en extremo cómica y distanciada, gracias al absurdo puesto de manifiesto. Su tensión extrema mantenida constantemente con un esfuerzo solitario, será su testimonio del absurdo, mediante la conciencia y la rebelión ante este mundo que siempre les fue extraño e ilógico. La esencia de lo absurdo está en la resistencia como desafío ante aquello que, se sabe, no puede resolverse.

La angustia se anidará en los personajes, volviéndoles más humanos. Esta angustia está presente a lo largo de la obra pero fuertemente atenuada por la comicidad que se le superpone. Esto lo podemos ver representado en la “fraternidad esencial” que existe entre ambos personajes: tras cualquier momento de tensión, de furia, o angustia los personajes se consolarán entre sí, en ocasiones, utilizando el mismo recurso del juego para animar al compañero¹⁰⁹. La conciencia de su marginalidad sustenta la angustia de saber que permanecen en “un punto muerto” – “ROS: Ya está aquí otra vez. (*Angustiado.*) ¡Todo lo que pido es un cambio de escenario!” (p. 79) – y de saber que su existencia depende de esta acción mayor, de estos personajes superiores que conducen la acción:

“GUIL (*a punto de llorar*): Nada se resolverá sin él...

ACTOR: Vamos...

GUIL: ¡Necesitamos a Hamlet para nuestra liberación!” (p.98-99)

advertir el grado de desquiciamiento de los personajes. Genial diálogo que se encuentra en Apéndice 1. Sección 9.

¹⁰⁹ Apéndice 1. Sección 10.

La rebelión provocada por el absurdo en los personajes desemboca en una sutil, pero certera relatividad de los términos en que se mueve este mundo “lógico” que les excluye. Hamlet es el soporte de la situación de Ros y Guil, y al cuestionar la posición de este personaje, se desarticula o re-articula toda una mirada en torno a los hechos. Al enterarse del contenido de la primera carta; la condena a muerte de Hamlet:

“Ros: (...) Somos sus *amigos*.

GUIL: ¿Cómo lo sabes?

Ros: Nos hemos criado con él desde la más tierna edad.

GUIL: Eso es lo que ellos dicen.

Ros: Pero dependemos de lo que ellos dicen.

GUIL: Bueno, sí, y después, de nuevo, no. (*Desenvuelto.*) Conservemos el sentido de la proporción. Supón, si te parece que ellos van a matarlo. Bueno. Él es un hombre, es mortal, todos tenemos que morir, etcétera, y en consecuencia, él va a morir de todos modos, más pronto o más tarde. O, para ver las cosas desde un punto de vista social – el sólo es un hombre entre los demás, su pérdida entra ampliamente en el terreno de la razón y la conveniencia.” (p. 90-91)

Con esto intuimos una posibilidad de independencia de los personajes respecto a lo que les mantiene en su incierta situación, con lo cual van adquiriendo identidad al diferenciarse y distanciarse – en el hecho de igualar su condición humana frente a la muerte – de la figura matriz de la situación, representativa del poder.

El suicidio, según Camus, será el consentimiento ante el régimen del mundo y la posterior salida de él porque se ha aceptado su límite. El absurdo consiste en un constante eludir, tal como lo que intentan hacer Ros y Guil, hasta que se aterrorizan cuando son llamados a la corte y se les pide la misión. La figura del condenado a muerte (contraria a la del suicida), a la cual corresponden Ros y Guil, está caracterizada por una máxima lucidez en el momento previo a la muerte, y porque no acepta, cuestiona, pregunta, exige respuestas y explicaciones, pues no está satisfecho con lo que se ha decidido para él:

“GUIL: No – no es suficiente. Se nos ha dicho tan poco – para acabar así – Y aún en el último momento se nos niega una explicación.

(...)

Ros: Entonces, ¿es esto?, ¿es esto? (*No hay respuesta, mira al público.*) Cae la tarde. O sube la tierra, según la teoría de moda. (*Breve pausa.*) No existe diferencia apreciable. (*Pausa.*) ¿Qué había que hacer? ¿Cuándo empezó todo?

(*Pausa. No hay respuesta.*) ¿Podemos quedarnos donde estamos? Quiero decir..., no va a venir nadie a arrastrarnos a la fuerza... Les bastaría con esperar. Todavía somos jóvenes..., capaces..., tenemos años... (*Pausa. No hay respuesta.*) (*Un grito.*) ¡No hemos hecho nada malo! No hemos hecho daño a nadie. ¿O sí?” (p.102-103)

No podríamos decir que hay una reconciliación pero sí una aceptación irónica y una conciencia de lo que les ocurre. Los límites se van complejizando, así lo vemos con la última frase que dirá Guil:

“GUIL: Bien, lo haremos mejor la próxima vez. Ahora me ves, ya no me – “
(p.103)

Esta frase resume tanto lo irónico como lo paradójico de la situación textual que la obra presenta: una obra donde actúan actores y unos individuos que se asemejan a marionetas. Irremediablemente Rosencrantz y Guildenstern estarán condenados a morir pues “así está escrito”, y de individuos secundarios, prescindibles, está lleno el mundo. Pero no abandonarán los intentos por asir su identidad, sea cual fuere; “el hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse”¹¹⁰.

El momento cúlmine donde el hombre absurdo se rebela y revoluciona la consecución ilógica de los hechos, se produce cuando puede hacer una retrospectiva completa y enuncia la frase que todo lo transforma, aunque ya carezca de sentido:

“GUIL: Nuestros nombre gritados..., cierto amanecer..., un mensaje..., órdenes terminantes... Ha debido haber un momento, al principio, en el que pudimos decir – no. Pero, no sé cómo, lo dejamos pasar.” (p.103)

La reflexión ha instalado la percepción del “sentimiento de lo contrario” en la obra, apelando a nuestras emociones y perdiendo la comicidad.

¹¹⁰ Camus, A. *Op. Cit.* p.81

Ros y Guil, con la reflexión final, han des-compuesto la situación que les tenía presos y les manejaba, pero por medio de una suerte de monólogo que contiene preguntas que ellos mismos se responden. No pueden detener ni revertir los acontecimientos de esta suerte de pesadilla¹¹¹ interminable, porque el destino es insalvable, y cada hecho de la representación lo recuerda¹¹².

¹¹¹ Hunter, Jim. Op. Cit. p.136

¹¹² Esta es una de las principales funciones de los Comediantes: poner en abismo la muerte constantemente – por un lado, la insistencia del Actor en que en una verdadera obra nadie debe quedar vivo, y la misma representación pantomímica donde aparecen los Espías, copias directas de Ros y Guil -, esa muerte que sabemos va a ocurrir desde el título de la obra. Lo que aquí importará será el cambio que estos personajes experimentan, reflexionando desde el absurdo en torno a su propia muerte. Este asunto logra una complejidad interesante en la discusión entre Guil y el Actor:

“ACTOR: (...) Todo tiene un fin – es un tópico: la luz se va con la vida, y en el invierno de nuestros años, la oscuridad llega temprano...”

GUIL (*cansado, vacío, pero en el límite de la impaciencia; sobre la escena mimada dice*): No..., no..., no para nosotros, no así. Morir no es romántico y la muerte no es un juego que acabará pronto... La muerte no es nada..., la muerte no es... Es la ausencia de una presencia, nada más..., la eterna espera de un regreso imposible..., un agujero que no se ve, y cuando sopla el viento no produce el menor sonido...” (p.102)

IV. Comentario final. Recapitulación.

La comicidad en *R y G han muerto* se presenta como un factor indispensable para alcanzar los límites del absurdo a que quiere llegar la obra. El uso de mecanismos productores de lo cómico atraviesa el texto desde la imagen del clown, representada por Ros y Guil.

El absurdo contemporáneo, atrae una discusión en torno a los conceptos de lo cómico, porque se presenta como una *metacomidad*, sobre todo ante un aspecto central: la acción. La acción cómica se caracteriza por ser desvalorizada; una acción convertida en algo ligero¹¹³. Pero la acción no será desvalorizada o ligera a ojos del espectador, como un patrón preestablecido, sino que la carencia de valor de la acción será puesto de manifiesto dentro de la obra misma, como un tema, y las consecuencias que la conciencia de ello implica¹¹⁴. La comedia presenta al personaje “por su propio interés, sin estar supeditado estrictamente a su función en la acción”¹¹⁵; en la comedia del absurdo contemporáneo estos términos son llevados al límite mediante una doble comicidad, porque, excesivamente¹¹⁶, se pone en evidencia esta cómica lejanía de la acción, llegando a los límites de la marginalidad. Antes, el objeto cómico aún no estando obligadamente ligado a la acción, era *parte* del mundo, era lo cómico del mundo; en el absurdo, en cambio, el personaje no pertenece al mundo ni como objeto cómico ni como objeto serio, por lo tanto, se ve esencialmente apartado, obligado a reconocerse en situaciones de poco heroísmo¹¹⁷.

¹¹³ Olson, Elder. *Op. Cit.*

¹¹⁴ De ahí que el teatro del absurdo se haya considerado a-dramático.

¹¹⁵ Sypher, W. *Op. Cit.* p.13

¹¹⁶ Entendiendo el exceso como una manifestación de lo cómico. Ver: Bozal, V. *Op. Cit.*

¹¹⁷ Sypher. *Op. Cit.* p.2

La puesta en abismo puede funcionar como un medio que da lugar a la metacomicidad. En la obra, la puesta en abismo está en manos de los Comediantes, considerados como un recurso que promueve la reflexión de lo cómico sobre sí mismo.

Todo espacio de conciencia y reflexión es capaz de anular lo cómico¹¹⁸, por esto la comedia del absurdo contemporáneo alberga lo contradictorio, pues presenta los mecanismos de la risa, tradicionales o reformulados¹¹⁹, pero no se presenta como un todo cómico, porque la comicidad es anulada por la reflexión inserta – que implica conciencia ya sea del tiempo, del espacio o del contexto – devolviendo seriedad al objeto o al tema, pero no una seriedad trágica, sino que más bien irónica y patética, pues lo cómico no se anula, sino que adquiere otra preponderancia, más solapada, siempre como un referente de fondo, llegando así, a las formas del humor¹²⁰. Si vemos en escena a dos personajes que se asemejan a un clown y mantienen constantemente esta conducta, es difícil poder olvidarla fácilmente y, de un momento a otro, verlos como personajes serios; por el contrario, siempre rondará esa sensación de comicidad constante en los personajes, pero cuando éstos se dejan ver desde su humanidad, los límites de la obra comienzan a presentarse difusos; no será únicamente cómica o trágica.

Una de las características propias del absurdo es que cuando el hombre se muestre como tal lo hará siempre desde su precariedad, desde la angustia de saberse superado por su existencia, sintiéndose arrojado al mundo, ajeno al él, y viendo el proceso al revés: este intento suyo por lograr consistencia, por zafarse de la ilogicidad, se traduce en su lucha contra el absurdo, siendo él mismo absurdo, transformándose en un ser paradójico. El intento no puede ser más que cómico, pues la mirada hacia el hombre será reducida, desvalorizada, ligera; desde ahí está determinada su acción, no puede aspirar a más. No puede aspirar a ser más que un personaje secundario.

¹¹⁸ Bergson, H. *Op. Cit.*.

¹¹⁹ Con esto se hace referencia a las clasificaciones más antiguas, como el *Tractatus Coinslinianus*, o las más contemporáneas, como las fórmulas de lo cómico del Teatro del Absurdo.

¹²⁰ Pirandello, L. *Op. Cit.*

En este sentido, la comedia contemporánea, aunque provista de otra forma, devuelve – o al menos intenta – el sentido ritual a las acciones del hombre en su intención de comunicación con lo trascendente, con sus raíces humanas, cuestionando al ser mismo, con una importante diferencia: este rito conciliatorio se manifestará como una intención fallida de trascendencia, por tanto, se traduce en un intento patético y frustrante.

El concepto del absurdo, en este trabajo, no se ha entendido como una manifestación directa y única de lo cómico, sino como la conciencia de la causa de este des-concierto con el mundo, en extremo distorsionado, que se aísla y sustrae de toda lógica, provocando comicidad. Lo que determina que la experiencia absurda sea, eminentemente, cómica.

La distancia que se mantenga con respecto al objeto cómico es lo que determina la risa, y con esto la insensibilidad, pues el contacto arruina la comicidad. En el absurdo ocurre la presencia de risa que luego se ve arruinada por el contacto que se establece con los personajes, lo cual no quiere decir que la comicidad sea anulada, pues sus efectos aún siguen pesando dentro del mundo dramático. En la medida que veamos al otro como un espectáculo, esto nos provocará comicidad por la misma distancia que damos por establecida.

El distanciamiento influye en la manifestación de la risa, la propicia abiertamente, pero cuando ésta se comienza a manifestar como un síntoma superficial, como una reacción ligera, estamos entrando en las lindes del humorismo, perdiendo la abierta comicidad para instalar la reflexión, atrayendo o permitiendo la emoción. Con esto, el espectador se llevará una “carga”, porque se le ha puesto en estrecha relación con el mundo que se presenta, en este caso, a través de Ros y Guil. La emoción no será sólo placentera, en primera instancia, por la risa distanciada y superficial, sino también problemática para el espectador, en la medida que debe hacerse cargo de las cosas que allí se muestran – en términos de una reflexión personal.

La comedia del absurdo contemporáneo echa a andar un mecanismo *desde* el interior de la obra, haciendo uso de la comicidad, para luego desajustarlo en función de una percepción más involucrada con la realidad que se representa.

El efecto emocional será contradictorio en sí mismo, pues va del placer a la carga, incitando a la “inmediata perplejidad”, con esto el espectador duda si reír o llorar; se siente en medio de dos cosas, ya que su risa es detenida por la reflexión que surge de la representación.

Para Bergson la risa surge en lo superficial tratado adecuadamente y, en efecto, la risa se produce por aquello visto en superficie; el gesto, el movimiento automático. Pero cuando hurgamos y descubrimos el absurdo que está de trasfondo, dejamos de percibir lo superficial, dejamos la risa y comprometemos la conciencia y la reflexión para volver a la emocionalidad desde el contacto y la identificación con el otro. Identificación que en el absurdo intentamos rechazar, por el choque emocional que nos provoca la construcción de los personajes mecanizados, que nos parecen marionetas pero que parten de – o terminan en –lo humano.

En *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* se advierte la presencia de comicidad desde su inicio, provocadora de risa, pero esta risa, progresivamente, se ha ido desarticulando a través de la obra por medio de la construcción de los caracteres de los personajes: primero como clowns y marionetas, luego, como individuos que reclaman por su espacio en el mundo y por una explicación para su muerte.

La misma muerte de Ros y Guil, anunciada desde el título, implica una reformulación y ampliación de lo que ha venido siendo la comedia, donde el dolor “toma la forma de la humillación, el desencanto, la mortificación en vez de la muerte”¹²¹, propia de la tragedia; pero aquí vemos que la muerte está, fuertemente, acompañada por lo cómico en las situaciones¹²², por la angustia y la rebeldía en los personajes, y también como patéticamente grandiosa, metateatralmente hablando, pues ya se ha visto como se apela a la muerte constantemente, sobre todo desde la figura del Actor y los Comediantes.

¹²¹ Sypher, W. Op. Cit. p. 27

¹²² El ejemplo que mejor retrata esto es el juego que se produce en la apertura de la carta que lleva la orden de ejecución de Hamlet: en la primera lectura se produce un juego cómico no verbal por la sorpresa de los personajes; esto provocará risa, pero ¿será similar esta risa cuando veamos que ocurre el *mismo juego* cuando leen la carta que les condena a ellos?. Aquí es donde surge la risa superficial, pues haremos la inmediata conexión con el hecho anterior, con la diferencia de que las causas que motivan este comportamiento automatizado son muy distintas, provocando contacto entre el espectador y el “clown” que vemos en escena, que se siente superado por las condiciones que le ha tocado enfrentar, no pudiendo comportarse de otra manera que no sea cómica. Ver la cita en Apéndice 1. Sección 11.

El absurdo del mundo determina la mirada que los personajes tendrán de sí mismos:

“GUIL: Esto debe significar algo, aparte de una redistribución de la riqueza.

(*Reflexionando.*) (...) En mi interior, donde nada se distingue, soy la esencia de un hombre lanzando monedas a cara o cruz y que apuesta contra sí mismo en íntima expiación de un pasado perdido en la memoria. “ (p.19)

“Ros: No puedo pensar nada original. Soy tan sólo un buen soporte” (p.86)

La lógica del juego es la que orienta a Ros y Guil, y ocurre lo anteriormente citado, cuando entran en conflicto con la lógica del mundo – mundo dramático dado por la acción de *Hamlet*.

Por lo tanto, el absurdo se presenta como una relación especular, puesto que para Rosencrantz y Guildenstern el mundo que les contiene – la corte, la misión que se les encomienda –, se les presenta absurdo a sus ojos. Mientras salen de escena Hamlet y Ofelia:

“Ros: ¡Es como vivir en un parque público!” (p.65)

Y por otro lado, para el espectador el mundo absurdo estará dado por el mundo que crean Ros y Guil con sus gestos y movimientos.

La relación entre risa superficial, distanciamiento y carga emocional tiene su efecto en la puesta en abismo manifestada por la condición de *espectadores*, en distinto nivel, en que se encuentran Rosencrantz y Guildenstern, y el público.

Bibliografía

Objeto de Estudio

Stoppard, Tom. Rosencrantz y Guildenstern han muerto. Edit. Edicusa. Madrid, 1969.

Texto de Referencia

Shakespeare, William. Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Trad. de Luis Astrana Marín. Espasa – Calpe. Argentina, 1940. 3ª ed.

Bibliografía Teórica

Anónimo (en castellano). Tractatus Coinslinianus.

www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/1Tractarus.pdf

Aristóteles. Poética. Trad.: Valentín García Yebra. Edit. Gredos. Madrid, 1974.

Bergson, Henri. La risa. Espasa-Calpe. Madrid, 1973.

Bozal, Valeriano. Cómico y grotesco. En Baudelaire: Lo cómico y la caricatura. Machado Libros. Madrid, 2001

Camus, Albert. El mito de Sísifo. Alianza. Madrid, 1966 (6º ed.)

Esslin, Martín. El teatro del absurdo. Edit. Seix Barral. Barcelona, 1966.

Genette, Gérard. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris. Sevil, 1982.

Janko, Richard. *Una reconstrucción hipotética de la Poética II*, en Aristotle's Poetics. Hackett, Indianápolis, 1987. (Trad. de L. Vaisman)

Marchese, Angelo y Forradelas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel. Barcelona, 1989. 2º ed.

Olson, Elder. Teoría de la comedia. Ariel, Barcelona, 1978. pp.13-168

Pirandello, Luigi. Esencia, caracteres y materia del humorismo.
<http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/6Pirandello.pdf>

Sypher, Wylie. *Los significados de la comedia*, en Comedy, John Hopkins U. Press, Baltimore, 1991 (1958). Traducción, notas adicionales e ilustraciones de Luis Vaisman, para uso interno.

Bibliografía Crítica

Del Amo, Álvaro. *Prólogo*. En: Rosencrantz y Guildenstern han muerto. *Op. Cit.*

Hunter, Jim. Tom Stoppard's plays. Faber and faber. London, 1982 (1º ed.)

Bibliografía de Consulta

Bakhtin, Mijail. *Lo cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza. Madrid, 1998.

Baudelaire, Charles. *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*. En Baudelaire: Lo cómico y la comedia. Machado Libros. Madrid, 2001.

Bentley, Eric. *Farsa*. En: *La vida del drama*. Paidós. Buenos Aires, 1964.

De Toro, Fernando. *Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, posmodernidad*. En: Sergio Pereira, *Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la modernidad*. Instit. Nacional de Teatro Latinoamericano, Stgo. 1994

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1921

Frye, Northrop. Anatomía de la crítica. Monte Ávila. Caracas, 1977. *Modos ficcionales y cómicos; El 'mythos' de la Primavera: la comedia; El 'mythos' del Invierno: la ironía y la sátira.*

Kayser, Wolfgang. Lo grotesco: su configuración en pintura y en literatura. Ed. Nora. Buenos Aires, 1964.

Pollock, Jonathan. ¿Qué es el humor?. Paidós, Buenos Aires, 2003. (1° ed. Francesa 2001)

Vaisman, Luis. *La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto.* En: Revista Chilena de Literatura. N°14, 1979.

Apéndice 1

Sección 1.

“Actor: El viejo cree que está enamorado de su hija.

Ros (*abrumado*): ¡Gran Dios! Aquí estamos sobrepasados por todas partes.

Actor: No, no, no. *El* no tiene una hija. El viejo cree que él está enamorado de *su* hija.

Ros: ¿Del viejo?

Actor: Hamlet enamorado de la hija del viejo, cree el viejo.

Ros: ¡Ajajá! Esto empieza a ser sensato! ¡Pasión no correspondida!” (p.60)

Después de que los Comediantes han estado allí con ellos bastante tiempo y Guil ha conversado con el Actor, y discutido sobre el precio de la representación:

“Ros: ¿Entonces, no sois – exclusivamente actores?

Actor: Somos inclusivamente actores, señor.

Ros: Así que dais ¿exhibiciones?

Actor: Representaciones, señor,

Ros: Sí, claro. En eso hay más dinero ¿verdad?

Actor: Hay más negocio, señor.

Ros: En los tiempos que corren.

Actor: Sí.

Ros: Indiferentes.

Actor: Completamente

Ros: Pues no tenía idea de que –

Actor: No –

Ros: Quiero decir, he *oído* hablar – pero nunca realmente –

Actor: No.

Ros: Quiero decir... ¿qué *hacéis* exactamente?

Actor: Lo que hacemos normalmente, más o menos, sólo que al revés. Hacemos en escena lo que se supone que ocurre afuera. Es una forma de integridad, si consideráis cada salida como una entrada a otra parte.” (p.28-29)

Un modo más adelante cuando se da la ocasión, Ros pondrá en funcionamiento su nuevo conocimiento:

“Guil: (...) ¿Conocéis buenas obras?

Actor: ¿Obras?

Ros (se adelanta dudando ligeramente): Exhibiciones...” (p.32)

Sección 2.

“Guil (*sin darle importancia*): ¿Os gusta apostar?

(*Los Comediantes se vuelven y le miran, interesados. El Actor se adelanta*)

Actor: ¿En qué clase de apuesta estáis pensando?

(*Guil recorre la mitad del camino que le separa del Actor y coloca el pie sobre la moneda que hay en el suelo*)

Guil: Deja o dobla.

Actor: Bueno..., cara.

(Guil levanta el pie. El Actor se inclina. Los Comediantes se apelotonan tras él. Alivio y felicitaciones. El Actor coge la moneda. Guil le lanza otra)

Guil: ¿Otra vez?

(Unos Comediantes están a favor, otros en contra)

El desempate.

(El Actor asiente y lanza la moneda)

Cara.

(Es cara. Coge la moneda)

Otra vez.

(Guil lanza una moneda)

Actor: Cara.

(Es cara. El actor coge la moneda. Tiene dos. Lanza una)

Guil: Cara.

(Es cara. Guil la coge y la vuelve a lanzar enseguida)

Actor *(tras un segundo de duda)*: Cruz.

(Pero es cara. Guil la coge. El Actor lanza su última moneda, como revancha, y se vuelve.. Guil no la coge; pone el pie encima)

Guil: Cara

Actor: ¡No!

(Pausa. Los Comediantes se muestran disgustados)

(Excusándose) No les gustan los impares.

Guil *(levanta el pie, se inclina, coge la moneda y aún agachado la mira)*: Teníais razón – cara. *(La tira; con la mano la cubre de tierra)* Cara, gano yo.

Actor: No.

Guil *(descubre la moneda)*: Otra vez. *(Repite la operación)* Cara, gano yo.

Actor: No.

Guil *(descubre la moneda)*: Otra vez. *(Repite la operación)* Cara, gano yo.

Actor: No

Guil *(descubre la moneda)*: Y otra vez. *(Repite la operación)* Cara, gano yo.

Actor: ¡No!

(Se aparta, y los Comediantes le siguen. Guil se pone de pie, se aproxima a ellos)

Guil: ¿Quién lo iba a creer? *(Retrocede, se relaja, sonrío)* Apostad que el año de mi nacimiento multiplicado por dos es una cifra impar.

Actor: ¡Vuestro nacimiento! –

Guil: Si no me creéis no apostad.

Actor: me creeríais a mí?

Guil: Apostad entonces.

Actor: ¿Mi nacimiento?

Guil: Si es impar ganáis.

Actor: Estáis –

(Los Comediantes se han adelantado, muy despiertos)

Guil: Bien. El año de vuestro nacimiento. Dobladlo. Si es par, gano; si es impar pierdo.

(Silencio. Un gemido de espanto cuando se dan cuenta que cualquier número multiplicado por dos da una cifra par. Disputan entre sí, protestan. Después hay un silencio terrible)

Actor: No tenemos dinero.

(Guil se vuelve a él)

Guil: Ya. ¿Qué tenéis entonces?

(Sin decir nada, el Actor trae a Alfred. Guil le mira con tristeza)

¿Os referís a esto?

Actor: Es lo mejor que tenemos.

Guil *(levanta la vista y mira a su alrededor)*: Entonces los tiempos son realmente malos.”
(p.29-30-31)

Sección 3.

Tras toda la primera parte del juego cara-cruz entre ambos y luego con los Comediantes, y las consecutivas “caras”:

“Ros: Mira – qué suerte.

Guil *(volviéndose)*: ¿Qué?

Ros: Era cruz.

(Lanza la moneda a Guil, que la coge al vuelo. Simultáneamente – un cambio de luz suficiente para transformar el ambiente exterior en uno interior, pero sin violencia.)

(Y Ofelia entra corriendo un poco alarmada, levantando ligeramente el borde de la falda – seguida de Hamlet)

(...)

(Ros y Guil se han inmovilizado. Guil es el primero en ponerse en marcha. Se vuelve con violencia a Ros.)

Guil: ¡Vamos!

(Pero se oye un brusco ruido de trompetas – entran Claudio, seguido de Gertrudis)

(...)

(Salen, dejando solos a Ros y Guil)

Ros: Quiero volver a casa.

Guil: No permitas que te confundan.

Ros: Aquí me encuentro sobrepasado –

Guil: Estaremos pronto en casa y solos – sin recursos y en casa – Yo te –

Ros: Esto es demasiado profundo para mí.

Guil: Te llevaré a casa y –

Ros: Demasiado para mi cabeza –” (p.36)

Sección 4.

Dos isabelinos pasan el rato en un lugar indeterminado.

Están impecablemente vestidos; no les falta un detalle: sombrero, capa, bastón.

Cada uno lleva en la mano un voluminoso monedero.

El monedero de Guildenstern está casi vacío.

El monedero de Rosencrantz está casi lleno.

Razón: apuestan lanzando las monedas de la siguiente manera: Guildenstern (Cuya abreviatura será Guil) saca una moneda de la bolsa, la lanza al aire y la deja caer. Rosencrantz (cuya abreviatura será Ros) la observa atentamente, y dice: “cara” (lo que es verdad) y la mete en su monedero. Repiten la misma operación que llevan realizando, por lo que parece desde buen rato.

La continua serie de “caras” es imposible, y, sin embargo, Ros no muestra la menor sorpresa. Pero es lo bastante educado como para sentirse molesto por ganar tanto dinero a su amigo. Este será el rasgo dominante de su actitud.

Guil está sentado; Ros de pie (cambia continuamente de sitio para recoger las monedas.)

Guil lanza una monea, Ros la mira con atención.

Ros: Cara

(Coge la moneda y la mete en su bolsa; la operación se repite.)

Cara.

(Otra vez)

Ros: Cara.

(Otra vez)

Cara.

(Otra vez)

Cara.

Guil *(lanzando una moneda)*: El despertar el interés es todo un arte.

Ros: Cara.

Guil *(lanzando otra moneda)*: Aunque todo ocurra por azar.

Ros: Cara.

Guil: Si esa fuera la palabra que busco...

Ros *(levanta la cabeza a Guil)*: Setenta y seis – cero.

(Guil se levanta, pero no sabe adonde ir. Lanza otra moneda por encima del hombro sin mirarla; su atención se centra en lo que le rodea o, más bien, en el hecho de que nada le rodea.)

Cara.

Guil: Un hombre más débil acabaría por poner en duda su confianza, aunque sólo fuera su confianza en algo tan nimio como el cálculo de probabilidades.

(Deja caer una moneda por encima del hombro y se dirige al fondo del escenario.)

Ros: Cara.

(Guil, examinando las dimensiones de la escena, lanza otras dos monedas por encima del hombro; una a una, claro está. Ros anuncia cada una como “cara”)

Guil *(abstraído)*: Hemos comprobado con estupor que el cálculo de probabilidades tiene algo que ver con la afirmación de que si seis monos... *(Se extraña de su propia divagación.)* Si seis monos fueran...

Ros: ¿Juegas?

Guil: Fueran...

Ros: Te toca a ti.

Guil *(comprendiendo)*: A mí. *(Lanza una moneda.)* El cálculo de probabilidades significa, si lo he entendido bien, que si seis monos fueran lanzados al aire una y otra vez, aterrizarían sobre sus colas poco más o menos las mismas veces que sobre sus...

Ros: Cara. *(Lanza una moneda)*

Guil: Lo que, incluso a un primer nivel, no nos sorprende especialmente como brillante especulación; en ningún sentido, ni siquiera sin los monos. Quiero decir que no deberías apostar en eso. Quiero decir que yo apostaría, pero tú... *(Lanza una moneda.)*

Ros: Cara.

Guil: ¿Tú apostarías? *(Lanza una moneda)*

Ros: Cara.

(Repite)

Cara. (*Levanta la vista a Guil; se ríe, incómodo.*) Esto va siendo un poco molesto, ¿no?

Guil (*fríamente*): ¿Molesto?

Ros: Bien...

Guil: ¿Y el interés?

Ros (*inocente*): ¿Qué interés?

(*Breve pausa*)

Guil: Esto debe ser la ley de los rendimientos decrecientes... Siento que la diversión va a quebrarse. (*Saca energías de su flaqueza.*)

(*Saca una moneda la lanza muy alto, la vuelve a coger con la palma de su otra mano, examina la moneda – y se la arroja a Ros. Su energía se desinfla y vuelve a sentarse.*)

Bueno, era una oportunidad igualada..., si mis cálculos son correctos.

Ros: Ochenta y cinco veces seguidas - ¡He batido un récord!

Guil: No seas absurdo.

Ros: ¡Sin dificultad!

Guil (*furioso*): Entonces es eso, ¿sólo eso? ¿Sólo eso?

Ros: ¿Qué?

Guil: ¿Un nuevo récord? ¿Sólo eres capaz de llegar hasta ahí?

Ros: Bueno...

Guil: ¿Ninguna pregunta? ¿Ni siquiera una pausa?

Ros: Ya las haces tú.

Guil: ¿No te atenaza ni la inquieta llama de una duda?

Ros (*ofendido, se dispone a ofender*): Pues no, en absoluto... ¿Por qué tenía que...?

Guil (*se le acerca, más tranquilo*): ¿Y si hubieras perdido? ¿Y si se hubieran vuelto contra ti, ochenta y cinco veces, una tras otra?

Ros (*desconcertado*): ¿Ochenta y cinco veces seguidas? ¿Cruces?

Guil: ¡Sí! ¿Qué pensarías?

Ros (*dudando*): Pues... (*jocosamente*): ¡Desde el primer momento me he fijado muy bien en tus monedas!

Guil (*me tranquilizas*): Al final resulta que siempre hay tiempo para valorar la propia conveniencia como un factor predecible... Supongo que hemos llegado al final. Tu capacidad de confianza me asombra y me pregunto que si... tú solo... (*Se vuelve a él bruscamente y le extiende una mano.*) Toca.

(*Ros estrecha su mano. Guil la atrae hacia sí.*)

(*Con mayor intensidad*) Llevamos jugando a cara o cruz desde... (*Suelta la mano de Ros casi con violencia.*) ¡No es la primera vez que jugamos a cara o cruz!

Ros: Claro que no – hace tanto tiempo que empezamos a jugar que mi memoria no logra apresar el recuerdo entre sus dedos.

Guil: ¿Cuánto tiempo hace?

Ros: Lo he olvidado. Te das cuenta... ¡Ochenta y cinco veces!” (p. 15-18)

Sección 5.

“Guil: (...) Aguanta en pie y continúa mientras haya tiempo. Ahora – lo contrario al silogismo anterior es muy sutil; sígueme con mucha atención; podría suponer un alivio. Si postulamos, y acabamos de hacerlo, que en el interior de las fuerzas no –, sub – o sobre naturales lo *probable* es que el cálculo de probabilidades no operará como un factor, debemos aceptar entonces que la probabilidad de la *primera* parte no operará como un factor, en cuyo caso el cálculo de probabilidades operará como un factor en el interior de las fuerzas no, sub o sobrenaturales. Y puesto que, evidentemente, no lo ha hecho, podemos, después de todo, deducir que no nos encontramos sometidos a fuerzas no –, sub – o sobrenaturales; según toda probabilidad, esto es así. Lo que para mí personalmente supone un gran alivio. (Breve pausa.)

Lo que está muy bien, excepto que... (Continúa, con histeria contenida, autocontrolándose.) Llevamos jugando juntos a cara o cruz desde no sé cuándo, y en todo este tiempo – si todo esto *es* tiempo – no creo que cada uno haya ganado o perdido más de un par de monedas de oro. Espero que esto no parezca sorprendente porque yo continúo a garrado a la decisión de no sorprenderme. La ecuanimidad de tu porcentaje en el juego de cara o cruz depende de una ley, o quizá más de una tendencia, permíteme que lo llame probabilidad o a cierto nivel una posibilidad matemática calculable, que asegura que no habrá de quebrarse por las pérdidas continuas de uno de los jugadores ni quebrará el porcentaje de su contrincante por la excesiva repetición de ganancias. Esto ocurre en virtud de una especie de armonía y una especie también de confianza. Así, lo fortuito y lo previsible se equilibran en una coherente unión, que llamamos Naturaleza. El sol, hablando a “grosso modo”, sale aproximadamente el mismo número de veces que se pone, y una moneda saldrá cara más o menos las mismas veces que cruz. Entonces llegó un mensajero. Venía a buscarnos. No ha ocurrido nada más. Noventa y dos monedas han salido cara consecutivamente, noventa y dos veces consecutivas..., y en los tres últimos minutos he oído en el viento de un día sin viento el rumor de la flauta y los tambores.” (p.20-21)

Sigue el diálogo de Ros.

Sección 6.

“Ros: Podríamos jugar a las preguntas.

Guil: ¿Qué conseguimos con eso?

Ros: ¡Práctica!

Guil: ¡Afirmación! Uno-cero

Ros: ¡Trampa!

Guil: ¿Cómo?

Ros: Todavía no había empezado.

Guil: Afirmación. Dos-cero

Ros: ¿Estás contando esto?

Guil: ¿Qué?

Ros: ¿Estás contando esto?

Guil: ¡Falta! Repeticiones, no. Tres-cero. Primer juego a...

Ros: Si sigues así, no juego.

Guil: ¿Quién pregunta?

Ros: ¿Ah?

Guil: ¡Falta! Gruñidos, no. Cero-uno.

Ros: ¿A quién le toca?

Guil: ¿Por qué?

Ros: ¿Por qué no?

Guil: ¿Para qué?

Ros: ¡Falta! Sinónimos, no. Empatados a uno.

Guil: Por el amor de Dios, ¿qué ocurre?

Ros: ¡Falta! Retórica, no. Dos-uno.

Guil: ¿Adónde nos conduce todo esto?

Ros: ¿No lo adivinas?

Guil: ¿Te dirigías a mí?

Ros: ¿Es que hay alguien más?

Guil: ¿Quién?

Ros: ¿Cómo iba a saberlo yo?

Guil: ¿Por qué lo preguntas?

Ros: ¿Hablas en serio?

Guil: ¿Era esto retórica?

Ros: No.

Guil: ¡Afirmación! Empate a dos. Punto y juego.

Ros: ¿Qué te pasa hoy?

Guil: ¿Cuándo?

Ros: ¿Qué?

Guil: ¿Estás sordo?

Ros: ¿Estoy muerto?

Guil: ¿Sí o no?

Ros: ¿Hay que elegir?

Guil: ¿Existe un Dios?

Ros: ¡Falta! Soluciones de continuidad, no; tres-dos, empate a un juego.

Guil (*en serio*): ¿Cómo te llamas?

Ros: ¿Y tú?

Guil: Te he preguntado yo primero.

Ros: Afirmación. Uno-cero.

Guil: ¿Cómo te llamas cuando estás en casa?

Ros: ¿Y tú?

Guil: ¿Cuándo estoy en casa?

Ros: ¿Es distinto cuando estás en casa?

Guil: ¿En qué casa?

Ros: ¿No tienes casa?

Guil: ¿Por qué lo preguntas?

Ros: ¿Adónde quieres ir a parar?

Guil (*con énfasis*): ¿Cómo te llamas?

Ros: Repetición. Dos-cero. Punto y juego, ventaja para mí.

Guil (*cogiéndole con violencia*): ¿Quién te crees que eres?

Ros: ¡Retórica! ¡Juego y partida! (*Pausa*) ¿Dónde va a acabar esto?

Guil: Esa es la cuestión.

Ros: Esa es *todas* las cuestiones.

Guil: ¿Crees que esto tiene importancia?

Ros: ¿No tiene importancia para ti?

Guil: ¿Por qué iba a tener importancia?

Ros: ¿Qué por qué iba a tener importancia?

Guil (*fastidiándole discretamente*): ¿No es importante porque es importante?

Ros (*volviéndose a él*): ¿Qué te pasa?

(*Pausa*)

Guil: No tiene importancia.

Ros (*con voz ausente*): ¿... Cuál es el juego?

Guil: ¿Cuáles son las reglas?" (p.39-41)

Sección 7.

“Guil: Me he dado cuenta. (*Redoble de tambor.*) Esclarece lo que le aflige.

Ros: ¿Yo?

Guil: El.

Ros: ¿Cómo?

Guil: Pregunta y respuesta. Los viejos métodos son los mejores.

Ros: Está afligido.

Guil: Pregunta, yo responderé.

Ros: No es el mismo, ¿sabes?.

Guil: Yo soy él, ya ves.

(*Redoble de tambor*)

Ros: Entonces, ¿quién soy yo?

Guil: Tú eres tú.

Ros: ¿Y él es tú?.

Guil: Nada de eso.

Ros: ¿Estás afligido?

Guil: Esa es la idea. ¿Listo?

Ros: Volvamos un poco atrás.

Guil: Estoy afligido.

Ros: Ya.

Guil: Esclarece lo que me aflige.

Ros: De acuerdo.

Guil: Pregunta y respuesta.

Ros: ¿Cómo podría empezar?

Guil: Dirígete a mí.

Ros: ¡Mi querido Guildenstern!

Guil (*con calma*): Ya lo has olvidado - ¿A que sí?

Ros: ¡Mi querido Rosencrantz!

Guil (*dominándose*): Me parece que no acabas de entenderlo. Estamos planteando una hipótesis en la cual *yo* respondo por él y *tú* me haces las preguntas.

Ros: ¡Ah! ¿Preparado?

Guil: ¿Ya sabes lo que hay que hacer?

Ros: ¿Qué?

Guil: ¿Eres imbécil?

Ros: ¿Cómo dices?

Guil: ¿Estas sordo?

Ros: ¿Estabas hablando?

Guil (*amonestándole*): Ahora no –

Ros: afirmación.

Guil (*grita*): ¡Ahora no! (*Pausa.*) Si tenía alguna duda, o más bien esperanzas, han volado. ¿Qué podríamos tener en común salvo nuestra situación? (*Se separan y se sientan.*) Quizás venga por aquí.

Ros: ¿Debemos irnos?

Guil: ¿Por qué?

(Pausa)

Ros (*se levanta; hace chasquear sus dedos*): ¡Ya! Quieres decir – simulas ser *él*, y yo te hago preguntas!

Guil (*seco*): Muy bien.

Ros: Me habías confundido.

Guil: Ya se veía.

Ros: ¿Cómo podría empezar?

Guil: Dirígete a mí.

(*Se colocan frente a frente; adoptan una “pose”.*)

Ros: ¡Mi respetable señor!

Guil: ¡Mi querido Rosencrantz!

(Pausa)

Ros: Entonces, ¿yo debo hacerme pasar por ti?

Guil: Claro que no. Si quieres. ¿Continuamos?

Ros: Preguntas y respuestas.

Guil: Eso es.

Ros: Eso es. ¡Mi respetable señor!

Guil: ¡Mi querido amigo!

Ros: ¿Cómo os encontráis?

Guil: ¡Afligido!

Ros: ¿De verdad? ¿En qué sentido?

Guil: Transformado.

Ros: ¿Por dentro o por fuera?

Guil: Ambos.

Ros: Ya. (*Pausa.*) Hasta aquí no hay nada nuevo.

Guil: Entra en detalles. *Hurga*. Sondea el fondo, profundiza en la situación.” (p.43-45)

Sección 8.

Esta cita se refiere a la representación que los Comediantes harán del “Asesinato de Gonzago”

“El Rey – (*empuja hacia delante al Envenenador-Rey*), atormentado por su culpabilidad, azuzado por el miedo – decide despachar a su sobrino a Inglaterra – y confía la misión a dos cómplices sonrientes – amigos – cortesanos, a dos espías –. (*Se ha vuelto para reunir a los dos Comediantes embozados y al Envenenador-Rey; los dos embozados se arrodillan y reciben un pergamino del Rey.*) A quienes da una carta para que se presenten en la Corte de Inglaterra – Y de este modo parten a bordo de un navío – (*Los dos Espías se colocan a ambos lados del Actor y los tres comienzan a balancearse al unísono, imitando el movimiento de un barco; el Actor se aparta.*) – Y llegan (*Uno de los Espías otea el horizonte.*) – Y desembarcan – y se presentan ante el rey inglés – (*Se da vuelta.*) El rey inglés. (*Un cambio de sombrero y el actor que había interpretado al Rey asesinado se convierte en Rey Inglés.*) Pero ¿dónde está el príncipe? ¿Dónde, dónde? La intriga se espesa. ¡Una pirueta del destino y la astucia ha colocado entre sus manos una carta que les condena a muerte! (*Los dos Espías presentan su carta; el Rey Inglés la lee y ordena su muerte. Se ponen de pie, mientras el Actor les quita las capas, preparando la ejecución.*) ¿Traidores apresados en sus propias redes? ¿O víctimas de los dioses? ¡Nunca lo sabremos!

(*Todo este mimo se ha desarrollado de manera fluida y continua, pero ahora Ros se acerca y lo detiene. Lo que le ha llamado la atención ha sido el hecho de que bajo la capa de los Espías se escondían trajes idénticos a los a los de Ros y Guil, cuyos trajes aparecen ahora cubiertos con sus capas. Ros se acerca a “su” Espía dudando. No acaba de comprender por qué la indumentaria le parece familiar. Permanece muy cerca del Comediante, le toca el traje, preocupado...*)

Ros: Bueno, si no es – No, espera un momento, no me lo digas – Hace mucho tiempo. ¿Dónde fue? ¿Te conozco, verdad? Jamás olvido una cara – (*Mira la cara del Espía.*) Y no es que diga que conozco la vuestra. Por un momento me pareció; no, no te conozco, ¿o sí? Sí, temo que os hayáis equivocado. Habéis debido confundirme con otro. (*Mientras tanto, Guil se ha acercado al otro Espía, con el ceño fruncido*)” (p.70-71)

Sección 9.

“Guil: Ha sido un juego duro, naturalmente.

Ros (*sarcástico*): “Pregunta y respuesta. ¡Los viejos métodos son los mejores!” Nos ha arrollado en todos los flancos.

Guil: Nos ha tocado en el punto débil una o dos veces quizá, pero yo creía que habíamos ganado terreno.

Ros (*simplemente*): Nos ha aplastado.

Guil: Admitamos que ha conseguido una ligera ventaja.

Ros (*indignado*): Veintisiete-tres. ¿Llamas a eso una ligera ventaja? Nos ha *aplastado*.

Guil: ¿Y qué me dices de nuestras evasivas?

Ros: Oh, nuestras evasivas eran encantadoras. “¿Habéis sido enviados?”, dice él. “Señor, fuimos enviados.” No sabía dónde meterme.

Guil: Ha sabido seis retóricas.

Ros: Pregunta y respuesta, eso es. Ha planteado veintisiete preguntas en diez minutos, y ha respondido tres. Estaba esperando que te pusieras a *hurgar*. “¿Cuándo va a empezar a hurgar?”, me preguntaba yo.

Guil: Y dos repeticiones.

Ros: Por nuestra parte, apenas una o dos preguntas con cierto mordiente.

Guil: Pero tenemos sus *síntomas*, ¿o no?

Ros: La mitad de lo que decía quería decir otra cosa, y la otra mitad no quería decir nada.

Guil: Ambición frustrada – obsesión por la injusticia, ese es mi diagnóstico.

Ros: Seis retóricas y dos repeticiones; quedan diecinueve, de las cuales hemos respondido a quince. ¿Y qué hemos conseguido a cambio? ¡Está deprimido!... Dinamarca es una prisión, y él preferiría vivir en una cáscara de nuez; algunos juegos de sombra sobre la naturaleza de la ambición, que no han acabado en nada concreto, y para terminar, una pregunta directa que hubiera podido llevarnos a alguna parte, para ir a parar de hecho a esa revelación de que pretende saber distinguir entre un halcón de una garza.” (p.50-51)

Sección 10.

“(Ros mete la mano en su bolsillo, después la esconde las dos detrás de sí, y por último se las muestra a Guil.)

(Guil señala una.)

(Ros la abre y muestra una moneda.)

(Se la da a Guil.)

(Mete su mano en la bolsa; esconde las dos y se las muestra a Guil.)

(Guil señala una.)

(Ros la abre y enseña una moneda.)

(Mismo juego.)

(Mismo juego.)

(Guil empieza a crispase. Le desesperaría perder.)

(Mismo juego.)

(Guil señala una mano, cambia de opinión, señala la otra, y Ros descubre sin darse cuenta que tenía una moneda en cada mano.)

Guil: Tenías una moneda en cada mano.

Ros (*molesto*): Sí.

Guil: ¿Todas las veces?

Ros: Sí.

Guil: ¿Para qué haces esto?

Ros (*patético*): Quería hacerte feliz.” (p.86)

.....

“Guil: ¡Necesitamos de Hamlet para nuestra liberación!

Actor: ¡Vamos!

Guil: ¿Qué se supone que debemos hacer?

(...)

Ros: Está atardeciendo. (*Pausa.*) Pronto será de noche. (*Pausa.*) Si nos encontramos al Este. (*Pausa.*) A menos que estemos –

Guil (*grita*): ¡Cállate! ¡Estoy harto! ¿Crees que ahora nos va a ayudar la conversación?

Ros (*herido, tratando desesperadamente de agradar*): Te – te apuesto todo el dinero que tengo a que el año de mi nacimiento multiplicado por dos es un número impar.” (p.99)

.....

“Ros (*acobardado, en voz alta*) – Esto me sobrepasa, me sobrepasa por todas partes – . Te digo que esto acabará en la muerte, es como un abismo, todo se derrumba, se precipita hacia la muerte –

Guil (como si fuera una ama de cría): Anda... Estaremos pronto en casa y solos..., y solos y sin recursos... (*Rápidamente.*) ¿No has tenido nunca la impresión de repente y sin motivo de no saber deletrear la palabra – esposa – o “casa” – porque en el momento de escribir te es imposible acordarte de haber visto esas letras en el mismo orden...?

Ros: Me acuerdo.

Guil: ¿Sí?

Ros: Me acuerdo cuando no había preguntas.

Guil: Siempre ha habido preguntas. Cambiar unas por otras no es un trabajo excesivo.

Ros: Respuestas, sí. Había respuestas para todo.

Guil: Lo has olvidado.

Ros (*perdiendo el control*) – No lo he olvidado – como solía recordar mi propio nombre - y el tuyo, ¡oh, sí! Había respuestas en cualquier parte que mirases. No había problemas al respecto – la gente sabía quien era yo, y si no lo sabían, me lo preguntaban, y yo se lo decía.” (p.37)

Sección 11.

“Ros (*competente*) : Ya veo..., ya veo...; bien, esto parece confirmar vuestra historia. Es una orden formal del rey de Dinamarca que, por varias razones diferentes, referentes a la salud tanto de Dinamarca como de Inglaterra, quiere que a la lectura de esta carta, sin demora, ¡le corte la cabeza a Hamlet! –

(*Guil se apodera de la carta. Ros la recupera, arrebatándosela a su vez. Guil la coge a medias. La leen juntos y se separan*)” (p.90)

“Ros (*con la carta*) : tenemos una carta –

Guil (*se la arrebatata, la abre*) : Una carta – sí – es verdad. Es algo..., una carta... (*Lee.*) “Como quiera que Inglaterra es fiel tributaria de Dinamarca... y la amistad entre ambas ha de florecer como la palmera, etcétera..., que a la lectura de esta carta, sus portadores, Rosencrantz y Guildenstern, sean ejecutados sin dilación alguna.” –

(*Se miran. Ros coge la carta. Guil la recupera. Ros la coge otra vez, sin que Guil la suelte del todo. Vuelven a leer la carta y levantan la vista.*)” (p.100)

Apéndice 2¹²³.

“(Entran Rosencrantz y Guildenstern)

POLONIO: ¿Buscáis al príncipe Hamlet? Ahí está.

ROSENCRANTZ (A polonio): ¡Dios os guarde, señor! (Sale Polonio)

GUILDENSTERN: ¡Mi respetable señor!

ROSENCRANTZ: ¡Mi queridísimo príncipe!

HAMLET: ¡Mis buenos, mis excelentes amigos! ¿Cómo te va, Guildenstern? ¡Hola,

Rosencrantz! Bravos muchachos, ¿cómo estáis uno y otro?

ROSENCRANTZ: ¡Como la gente de poco más o menos de la tierra!

GUILDENSTERN: Felices, demasiado felices. No ocupamos el florón del tocado de la Fortuna.

HAMLET: ¿Ni las suelas de sus zapatos?

ROSENCRANTZ: Tampoco, señor.

HAMLET: Entonces os hayáis cerca de su cintura, o sea, en el centro de sus favores.

GUILDENSTERN: Luego somos sus favoritos.

HAMLET: ¿De las partes secretas de la fortuna? Oh!, nada más cierto, es una ramera. ¿Qué noticias hay?

ROSENCRANTZ: Ninguna, señor, sino que el mundo se va volviendo honrado.

¹²³ Shakespeare, William. Hamlet, Príncipe de Dinamarca. Trad. de Luis Astrana Marín. Espasa – Calpe. Argentina, 1940. 3ª ed.

HAMLET: Pues entonces se acerca el día del juicio; pero esa noticia no es cierta. Dejadme interrogaros más al por menor. ¿Qué le habéis hecho a la Fortuna, mis buenos amigos, para merecer de ella que os mande a esta cárcel?

GUILDENSTERN: ¿A esta cárcel, señor?

HAMLET: Dinamarca es una cárcel.

ROSENCRANTZ: En tal caso también lo será el mundo.

HAMLET: Sí, una soberbia cárcel, en la que hay muchas celdas, calabozos y mazmorras, y Dinamarca es una de las peores.

ROSENCRANTZ: No somos de esa opinión, señor.

HAMLET: Pues entonces no lo será para vosotros, porque nada hay bueno ni malo si el pensamiento no lo hace tal. Para mí es una cárcel.

ROSENCRANTZ: Pues entonces será que vuestra ambición os la representa como una cárcel. Es demasiado reducida para vuestro espíritu.

HAMLET: ¡Dios mío! Podría estar yo encerrado en una cáscara de nuez y me tendría por rey del espacio infinito, si no fuera por los malos sueños que tengo.

GUILDENSTERN: Sueños que en realidad no son más que una ambición, puesto que el objeto mismo del ambicioso es solamente la sombra de un sueño.

HAMLET: Un sueño no es en sí más que una sombra.

ROSENCRANTZ: Cierto, y yo considero a la ambición de tan aérea y ligera calidad, que no es más que la sombra de una sombra.

HAMLET: De donde resulta que nuestros mendigos son cuerpos, y nuestros monarcas y finchados héroes la sombra de los mendigos. ¿Vamos a la corte? Porque, francamente, no está mi cabeza para cavilar.

ROSENCRANTZ y GUILDENSTERN: Nos tendréis a vuestras órdenes.

HAMLET: De ningún modo. No quiero confundiros con el resto de mis criados, porque, a fe de hombre sincero, me sirven detestablemente. Pero, en el seno de la amistad, ¿a qué venís a Elsinor?

ROSENCRANTZ: A visitaros, señor, y nada más.

HAMLET: Tan pobre soy, que hasta de gracias estoy escaso; pero os lo agradezco; y a buen seguro, mis caros amigos, que aún a medio penique resulta demasiado caro mi agradecimiento. ¿No os han mandado venir? ¿Es por vuestra propia voluntad? ¿Es una visita espontánea? A ver, explayaos conmigo. Vamos, vamos; hablad, pues.

GUILDENSTERN: ¿Qué hemos de deciros, señor?

HAMLET: Pues cualquier cosa, pero que venga a cuento. Vosotros habéis sido llamados, y hay una especie de confesión en vuestra mirada, que vuestra timidez no tiene maña bastante para encubrir. Sé que el buen rey y la buena reina os han mandado a llamar.

ROSENCRANTZ: ¿A qué fin, señor?

HAMLET: Eso es lo que vosotros debéis explicarme. Pero dejad que os conjure: por los derechos del compañerismo, por la concordancia de la edad, por los deberes de nuestra nunca interrumpida afección y por todo cuanto aún de más querido un más diestro abogado pudiera encareceros, sed llanos y sinceros conmigo: ¿habéis sido llamados, o no?

ROSENCRANTZ (Aparte a Guildenstern): ¿Qué decís vos?

HAMLET (Aparte): ¡Hola! ¡Entonces no os quitaré ojo! (A Rosencrantz y Guildenstern) Si me estimáis, no me ocultéis nada.

GUILDENSTERN: Señor, fuimos llamados.

HAMLET: Voy a deciros por qué; y de este modo, anticipándome, evitaré vuestra confesión, con lo cual no perderá ni una sola pluma el secreto que al rey y a la reina prometisteis. De poco tiempo a esta parte – el por qué es lo que ignoro – he perdido completamente la alegría, he abandonado todas mis habituales ocupaciones, y, a la verdad, todo ello me pone de un humor tan sombrío, que esta admirable fábrica, la tierra, me parece un estéril promontorio; ese dosel magnífico de los cielos, la atmósfera, ese espléndido firmamento que allí veis

suspendido, esa majestuosa bóveda tachonada de ascuas de oro, todo eso no me parece más que una sucia y pestilente aglomeración de vapores. ¡Qué obra maestra es el hombre! ¡Cuán noble por su razón! ¡Cuán infinito en facultades! En su forma y movimientos ¡Cuán expresivo y maravilloso! En sus acciones, ¡Qué parecido a un ángel! En su inteligencia ¡Qué semejante a un Dios! ¡La maravilla del mundo! ¡El arquetipo de los seres! Y sin embargo, ¿qué es para mí esa quintaesencia del polvo? No me deleita el hombre; no, ni la mujer tampoco, aunque con vuestra sonrisa deis a entender que sí.

ROSENCRANTZ: Señor, nada de eso tenía en el pensamiento.

HAMLET: Pues ¿de qué os reíais cuando he dicho “no me deleita el hombre”?

ROSENCRANTZ: De pensar, señor, que si no halláis deleite en el hombre, vais a dar a los actores un recibimiento cuaresmal. Nos hemos tropezado con ellos en el camino y se dirigen aquí para ofrecer sus servicios.

HAMLET: El que haga de rey será bienvenido; su majestad recibirá de mí el correspondiente tributo; el caballero andante lucirá su espada y su rodela; el galán no suspirará en balde; el actor de carácter terminará en paz su papel; el gracioso hará reír a aquellos cuyos pulmones están que tiemblan en el disparador y la dama nos dirá libremente lo que piensa, o cojeará el verso blanco por tal motivo. ¿Qué actores son esos?

ROSENCRANTZ: Los mismos que tanto solían complaceros: los trágicos de la ciudad.

HAMLET: Y ¿Por qué andan errantes? Más ventajoso les fuera, tanto para su reputación como para su provecho, el tener residencia fija.

ROSENCRANTZ: Creo que encuentran trabas, a consecuencia de la reciente innovación.

HAMLET: ¿Y gozan del mismo aprecio que cuando yo estuve en la ciudad? ¿Son aún tan solicitados?

ROSENCRANTZ: No, en verdad, no los son.

HAMLET: ¿En qué consiste? ¿Se han echado a perder?

ROSENCRANTZ: No, señor; tratan de agradar como de costumbre; pero ha aparecido una nidada de chiquillos, polluelos en cascarón que se desgañitan a más no poder y son por ello

rabiosamente aplaudidos. Ahora está de moda; y de tal suerte vociferan contra los teatros vulgares – como ellos los llaman – que mucha gente de espada al cinto ha cobrado miedo a la crítica de ciertas plumas de ganso y apenas se atreve a poner allí a los pies.

HAMLET: ¡Cómo! ¿Son niños? ¿Y quién los mantiene? ¿Qué sueldos les dan? ¿Seguirán en el oficio tan sólo mientras conserven la voz? Y andando el tiempo, si llegan a ser comediantes ordinarios – como es muy probable si no mejoran de fortuna -, ¿No dirán que los que para ellos escriben les han hecho poco favor impulsándoles a declamar contra su propio porvenir?

ROSENCRANTZ: Lo cierto es que ha habido ya muchos disgustos por ambas partes, y el pueblo no ve pecado en azuzarles a la pelea. Durante algún tiempo no se sacaba dinero de una pieza dramática a no ser que el poeta y el cómico anduvieran a palos por la cuestión.

HAMLET: ¿Es posible?

GUILDENSTERN: Oh! Ya han salido muchos con el cráneo roto.

HAMLET: ¿Y son los muchachos quienes llevan la mejor parte?

ROSENCRANTZ: ¡Sí que se la llevan señor; y a Hércules con maza y todo!

HAMLET: No es muy extraño; por que mi tío es rey de Dinamarca, y los que se hubieran mofado de él mientras vivía mi padre, pagan veinte, cuarenta, cincuenta y hasta cien ducados por un retrato suyo en miniatura. ¡Sangre de Dios! algo se vería aquí que pasa de lo natural, si la filosofía se metería a dilucidarlo. (Suenan trompetas dentro).

GUILDENSTERN: ¡Ya están ahí los actores!

HAMLET: Caballeros, sed bienvidos a Elsinor. Vengan, pues, esas manos. Compañeras de una buena acogida son la cortesía y la etiqueta. Permitidme que cumpla con vosotros de esta forma, no sea que mis atenciones para con los actores – que, como os he dicho revestirán desusada ostentación – parezcan sobrepajar a las que a vosotros os dispense. Sed, pues, bienvenidos; pero mi tío-padre y mi tia-madre se equivocan.

GUILDENSTERN: ¿En qué, mi querido señor?

HAMLET: Yo sólo estoy loco con el nornoroeste; cuando el viento es del mediodía, sé distinguir un halcón de una garza.

(Vuelve a entrar Polonio)

POLONIO: ¡Dios os guarde, caballeros!

HAMLET: Oíd, Guildenstern, y vos también, un oyente a cada oreja: ese niño grandullón que veis ahí no ha salido.

ROSENCRANTZ: O acaso ha vuelto a ellas, porque, según se dice, el viejo es dos veces niño.

HAMLET: Os profetizo que viene a hablarme de los actores. Ahora veréis. (Haciendo una seña a sus compañeros y cambiando de tono.) Es verdad, amigo: fue el lunes por la mañana, no hay duda.

POLONIO: Señor, tengo noticias que anunciaros.

HAMLET (Imitando a Polonio): Señor, tengo noticias que anunciaros. (Declamando.) Cuando Roscio era actor de Roma...

POLONIO: Han llegado los actores, señor.

HAMLET: ¡Bah! ¡bah! ¡bah!” (p.57-64)

.....

“Entra el Rey, la Reina, Polonio, Ofelia, Rosencrantz y Guildenstern

REY (A Rosencrantz y Guildenstern): ¿Y no podéis, mediante rodeos, arrancarle el motivo de ese trastorno que roe tan cruelmente la existencia con esa alborotada y peligrosa locura?

ROSENCRANTZ: El mismo confiesa que se siente perturbado; pero de ningún modo quiere hablar sobre la causa de ella.

GUILDENSTERN: Tampoco le hallamos decidido a dejarse sondear, pues con hábiles salidas de tono se nos escapa, no bien pretendemos alguna confesión acerca de su verdadero estado.

REINA: ¿Y os recibió amablemente?

ROSENCRANTZ: Como cumplido caballero.

GUILDENSTERN: Pero violentando mucho su animo.

ROSENCRANTZ: Avaro en preguntar, pero sumamente pródigo en responder a nuestras preguntas.” (p.73)

.....

“(Entran Rosecrantz y Guildenstern)

GUILDENSTERN: Amable señor, ¿Me permitís que os diga una palabra?

HAMLET: Y toda una historia, caballero.

GUILDENSTERN: El rey, señor...

HAMLET: Muy bien; ¿Qué le sucede?

GUILDENSTERN: Se ha retirado a su aposento muy destemplado.

HAMLET: ¿Por la bebida?

GUILDENSTERN: No, señor; por la cólera.

HAMLET: Hubierais dado muestras de mayor sensatez yendo a contárselo a su médico, pues si yo me encargara de su purga, pudiera acrecentársele la cólera.

GUILDENSTERN: Señor, dad a vuestro discurso algún sentido, y no os desentendáis tan bruscamente de la cuestión.

HAMLET: Vamos, ya estamos en sosiego; hablad, amigo.

GUILDENSTERN: la reina, vuestra madre, sumida en la mayor aflicción de espíritu, me envía a vos.

HAMLET: Muy bienvenido.

GUILDENSTERN: No, querido señor; esa cortesía no es sincera. Si tenéis a bien darme una contestación sensata, cumpliré el mandato de vuestra madre; si no, con pediros perdón y volverme, terminada mi misión.

HAMLET: Pues, señor, no puedo...

GUILDENSTERN: ¿Cómo?

HAMLET: daros una contestación sensata. Mi razón está enferma; pero, señor, tal como pueda dárosela, disponed de ella, o más bien, según decís, mi madre. Por consiguiente, basta de rodeos y vamos al grano. Mi madre, decís...

ROSENCRANTZ: Pues he ahí lo que dice: que vuestra conducta le ha sobrecogido de asombro y estupor.

HAMLET: ¡Oh, hijo portentoso, que así puede asombrar a una madre! Pero ¿no trae cola este asombro de una madre? Vamos, decid.

ROSENCRANTZ: Desea hablar con vos en su gabinete antes que os vayáis a la cama.

HAMLET: Obedeceremos, así fuera diez veces nuestra madre. ¿Tenéis algún otro asunto que tratar conmigo?.

ROSENCRANTZ: Señor, en otro tiempo me estimabais.

HAMLET: Y os estimo todavía; lo juro por estas manos pecadoras.

ROSENCRANTZ: Querido príncipe, ¿cuál es la causa de vuestra perturbación? Indudablemente cerráis la puerta a vuestro propio desahogo, al no querer comunicar con vuestros amigos los pesares que sentís.

HAMLET: Mi situación es precaria.

ROSENCRANTZ: ¿Cómo es posible, cuándo contáis con el voto del mismo rey para sucederle en el trono de Dinamarca?

HAMLET: Si, amigo; pero “mientras crece la hierba...” Algo rancio es el proverbio.

(Entran algunos actores con caramillos)

¡Oh, los caramillos!, dejadme uno. (Toma un caramillo.) (A Guildenstern.) Y ahora, para inter nos, decid. ¿Por qué me acecháis tratando de ganarme el viento, como si pretendierais cogerme en algún lazo?

GUILDENSTERN: ¡Oh, querido príncipe! Si mi cielo es temerario, mi afecto peca de torpe.

HAMLET: No entiendo bien eso. ¿Queréis tocar este caramillo?

GUILDENSTERN: Señor, no sé.

HAMLET: Os lo ruego.

GUILDENSTERN: Creedme, no sé.

HAMLET: Os lo suplico.

GUILDENSTERN: Señor, desconozco del todo su manejo.

HAMLET: es tan fácil como el mentir; pulsad estos agujeros con los dedos, dadle aire con los labios, y el instrumento exhalará la más elocuente música. Mirad: estos son los registros.

GUILDENSTERN: Bien; pero no sé hacerlos expresar ninguna melodía. Carezco de habilidad.

HAMLET: Pues ¡ved ahora que indigna criatura hacéis de mí!, queréis tañerme, tratáis de aparentar que conocéis mis registros; intentáis arrancarme lo más íntimo de mis secretos; pretendéis sondearme, haciendo que emita desde la nota más grave hasta la más aguda de mi diapason; y habiendo tanta abundancia de música y tan excelente voz en este pequeño órgano, vosotros sin embargo, no podéis hacerle hablar. ¡Vive Dios! ¿Pensáis que soy más fácil de pulsar que un caramillo? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, y por mucho que me trasteéis, os aseguro que no conseguiréis sacar de mi sonido alguno.

(Entra Polonio)

(...)

Escena III

Una estancia en el castillo.

Entran el Rey, Rosencrantz y Guildenstern.

REY: No me agrada, ni es seguro para nosotros dar rienda suelta a su locura. Por consiguiente, preparaos; despacharé sin demora vuestra comisión y partirá con vosotros a

Inglaterra. Las circunstancias de nuestro Estado no permiten consentir peligros tan inminentes como los que a cada instante originan los accesos de su demencia.

GULDENSTERN: Dispondremos nuestra marcha. Muy justo y sagrado celo es velar por la seguridad de tantos y tantos seres cuya vida y sustento dependen de Vuestra Majestad.

ROSENCRANTZ: Si un simple particular está obligado a defender su vida con toda la fuerza y vigor de su talento, mucho más lo estará aquel en cuyo bienestar estriba y descansa la existencia de multitudes.

Cuando sucumbe el monarca la majestad real no muere sola, si no que, como un vórtice, arrastra consigo cuanto le rodea; es como una formidable rueda, fija en la cumbre de una altísima montaña y a cuyos enormes rayos están sujetas y adheridas diez mil piezas menores, que al derrumbarse, arrastra consigo todos estos débiles adminículos que como séquito mezquino le acompañan en su impetuosa ruina. Nunca exhaló el rey a solas un suspiro sin que gima con él la nación entera.

REY: Por favor, aprestaos para este precipitado viaje, pues queremos superar ese peligro que ahora anda demasiado libre.

ROSENCRANTZ: Nos daremos prisa. (Salen Rosencrantz y Guildenstern)” (p.93-98)

Apéndice 3.¹²⁴

LOS SIGNIFICADOS DE LA COMEDIA.

Sypher, Wylie

“Hoy en día, para nosotros la comedia va mucho más allá - tal como en tiempos de los antiguos, que tenían un cruel sentido de lo cómico. En verdad, para apreciar a Bergson y Meredith debemos verlos en una perspectiva nueva, ahora que ya hemos vivido entre "el polvo y los choques violentos" del siglo veinte y hemos aprendido que las más espantosas calamidades ocurridas al hombre parecen demostrar que, en su fondo último, la vida humana es constitutivamente absurda. La visión cómica la visión trágica ya no se excluyen la una a la

¹²⁴ Sypher, Wylie. Los significados de la Comedia. Traducción, notas e ilustraciones: Luis Vaisman, para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**. 2004. p. 2-5

otra. Tal vez el descubrimiento más importante de la crítica moderna es la percepción de que la comedia y la tragedia son de alguna manera afines, o que la comedia puede decirnos muchas cosas acerca de nuestra situación que la tragedia no nos puede revelar. En el corazón del siglo diecinueve Dostoievski descubrió lo mismo, y Sören Kierkegaard se expresó como un hombre moderno cuando escribió que lo cómico y lo trágico se encuentran en el punto absoluto del infinito – esto es, en los extremos mismos de la experiencia humana. Por cierto, estos extremos se tocan en el arte de Paul Klee, cuyos "garabatitos" nos hablan del sufrimiento ridículo del hombre moderno. Klee adopta el modo de dibujar infantil porque existe una dolorosa sabiduría en la picardía maliciosa de la risa de los niños: "Mientras más desamparados se hallan, más instructivos son los ejemplos que nos ofrecen". Las características del hombre moderno, cuya alma está desgarrada por el temor, se hacen visibles en los diabólicos grabados de Klee, como Perseo, el Triunfo del Ingenio sobre el Sufrimiento, del que el mismo artista dijo: "Una risa se mezcla con las profundas arrugas del dolor y finalmente se lleva la mejor parte. Reduce al absurdo el sufrimiento reconcentrado de la cabeza de la Gorgona, puesta allí al lado (del héroe). La cabeza carece de nobleza -el cráneo aparece despojado de sus serpentinos adornos, de los que conserva sólo un ridículo remanente". También en nuestra escultura la imagen del hombre moderno se reduce a lo absurdo -por ejemplo, en las figuras de Giacometti, desgastadas hasta convertirse en el diseño descarnado de la pura nervadura y atormentadas por la soledad.

Nuestra comedia de costumbres es un signo de desesperación. Las novelas de Kafka son espeluznantes comedias de costumbres que muestran cómo el irremediadamente torpe y desgarbado héroe, K, resulta ser inexorablemente un "extraño" que pugna sin éxito por "pertener" de alguna manera a un orden que permanece inexpugnable por designio de una autoridad inescrutable¹²⁵. Kafka transforma la comedia de costumbres en algo cargado de patetismo sólo por el hecho de mirar, o sentir, instalado en el alma del que no pertenece allí (alien). Trata la comedia de costumbres desde el punto de vista del "hombre del subsuelo" de Dostoievski, y sus héroes son absurdos porque sus esfuerzos están mirados siempre desde abajo y desde dentro. En sus apuntes, Kafka describió la ansiedad con la que sus personajes tratan de soportar el enjuiciamiento permanente a que los somete la vida: "Atentos, temerosos,

¹²⁵ Además de las novelas **El proceso** y **El Castillo**, a las que probablemente apunta Sypher, un buen y breve ejemplo es también el pequeño relato "*Ante la ley*". (Nota del traductor)

esperanzados, con la respuesta siempre dando vueltas alrededor de la pregunta, escrutando desesperadamente su enigmático rostro, la persiguen por los más locos senderos, esto es, aquellos que conducen lo más lejos posible de la respuesta". Kafka es un moderno Jeremías que se ríe con alegría febril mientras escribe proféticamente la increíble -la depravada-comedia de nuestros campos de concentración, que son cortes de justicia donde el alma de nuestro hombre contemporáneo es sometida a una absurda ordalía o Juicio de Dios. Su comedia alcanza el nivel de lo inarticulado, como ocurre con la tragedia cuando Lear se irrita por el botón¹²⁶

Nuestra nueva apreciación de lo cómico surge de la confusión existente en la conciencia moderna que ha sido tristemente herida por las políticas del poder, que trajeron consigo los estragos de las bombas, el dolor atroz de los interrogatorios, la miseria de los campos de concentración, y la eficiencia de las grandes mentiras. Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afectan ha experimentado "la succión del absurdo". Se ha visto obligado a reconocerse en situaciones carentes de heroísmo. En sus momentos más lúcidos el héroe moderno está consciente de que es J. Alfred Prufrock¹²⁷, u Osric, nada más que un sirviente -"Casi, a veces, el Bufón". O si no Sweeney, el que persigue bajos placeres mientras la muerte y los cuervos planean girando sobre su cabeza.

En suma, hemos sido forzados a admitir que el absurdo, más que nunca, es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido -en otras palabras, lo cómico. Una de las evidencias de lo absurdo es la "disociación de la sensibilidad", con la consiguiente falta de relación entre un sentimiento y otro; y el artista debe ahora aceptar, como dijo una vez Eliot, el caos que constituye nuestra vida, y unir los extremos de la inestable conciencia del hombre común: "Este último se enamora o lee a

¹²⁶ Sypher se refiere seguramente al siguiente momento de la escena 4 del acto III: "Lear: El hombre, sin las comodidades de la civilización, no es más que un pobre animal desnudo y ahorcado, como tú (*quitándose a jirones las vestiduras*) ¡Fuera, fuera, prestados! Vamos, desabotonémonos aquí. / Bufón:Tío, por favor, sosiégate. Es una noche de perros para nadar...." Trad. de Astrana Marín. (N del T).

¹²⁷ Personaje neuróticamente asténico de un famoso poema de juventud de T. S. Eliot: **The Love Song of J. Alfred Prufrock** (N. del T).

Spinoza, y estas dos experiencias no tienen nada que ver una con otra, o con el ruido de la máquina de escribir o con el olor de lo que se está cocinando." Las vidas fragmentarias que vivimos son una comedia existencial, como las vidas intensamente esquizoides de los personajes de Dostoievski. En **Los hermanos Karamazov**, Iván dice: "Permítanme que les diga que lo absurdo es sumamente necesario sobre la tierra. El mundo descansa sobre absurdos, y quizás si nada habría ocurrido sin ellos." En nuestras modernas experiencias parece que la "proporción áurea" se hubiese quebrado, y que el hombre hubiera quedado cara a cara con lo ridículo, lo trivial, lo monstruoso, lo inconcebible. El héroe moderno vive en medio de cosas irreconciliables que, como sugiere Dostoievski, solo pueden ser englobadas por la fe religiosa -o la comedia.

El sentido del absurdo está en la raíz de la filosofía que nos caracteriza: el existencialismo. El héroe existencial religioso es Kierkegaard, que escribió: "Ciertamente, ninguna época ha sido tan victimizada por lo cómico como ésta". Kierkegaard, como Kafka, encuentra que "lo cómico está presente en cada una de las etapas de la vida, porque doquiera hay vida, hay contradicción, y dondequiera hay contradicción lo cómico está presente". La comedia más elevada para Kierkegaard es la comedia de la fe; dado que el hombre religioso es aquel que sabe por su propia existencia que hay un abismo insalvable entre Dios y el hombre, y sin embargo tiene la infinita y obsesiva pasión por dedicarse completamente a Dios, que lo es todo, mientras que el hombre no es nada. Sin Dios, el hombre no existe; por eso "cuanto más completa y sustancialmente exista un ser humano, tanto más descubrirá lo cómico". El hombre finito debe arriesgarlo todo para encontrar un Dios infinito: "La existencia misma, el acto de existir, es una tarea muy esforzada, y es patética y cómica en idéntico grado". La fe comienza con un sentimiento de "la discrepancia, la contradicción, entre lo infinito y lo finito, lo eterno y lo mudable". De aquí que la forma más elevada de comedia tenga que ver con que "lo infinito pueda moverse dentro de un hombre, y que nadie, nadie pueda descubrirlo por síntoma externo alguno". La sinceridad de la fe se prueba en uno por la "sensibilidad a lo cómico," porque Dios lo es todo y el hombre, nada, y pese a ello el hombre debe llegar a un acuerdo con Dios. Si uno existe *como* ser humano, debe ser hipersensitivo al absurdo; y la contradicción más absurda de todas es que el hombre debe arriesgarlo todo sin seguro alguno contra la pérdida total. Esto es precisamente lo que el común de los "cristianos" se resisten a hacer, según Kierkegaard; ellos desean encontrar un camino "seguro" hacia la salvación, encontrar a Dios sin atormentarse, y basar su fe en lo **probable**, razonable, seguro. Esto en sí

es ridículo -la despreciable comedia de la "cristiandad," que requiere de la religión que sea reconfortante y "tranquilizadora." Aún en su vida religiosa el hombre se enfrenta permanentemente con lo totalmente azaroso bajo la forma del absurdo.

Este sentimiento de tener que vivir inmerso en lo irracional, lo ridículo, lo ingrato, o lo peligroso ha sido dramatizado por los existencialistas; y también ha sido explotado audazmente por los propagandistas y los que se toman el poder utilizando "la gran mentira" (the big lie), esa forma tan cínica de la moderna comedia política. Aún con toda la ciencia de que disponemos, hemos estado viviendo en una era de Sin-razón, y hemos aprendido a sometermos a lo Improbable, si no a lo Absurdo. Y la comedia es, en palabras de Gautier,¹²⁸ una lógica del absurdo.

En sus apuntes, Kafka explicó que su intención era exagerar las situaciones hasta el punto en que todo quedara claro. Dostoievski posee esa misma clase de claridad cómica -una aterradora claridad de lo grotesco- que condensa la vida, de manera tan total como la tragedia, por la adopción de una perspectiva que reduce todo al absurdo. Desde esta perspectiva, que a menudo es la misma de Goya o Picasso, el hombre parece una marioneta y sus luchas resultan disminuidas desde el ámbito de lo trágico al de lo meramente patético. Por ejemplo, en las páginas finales de **Los hermanos Karamazov**, en el entierro de Iliusha, Sniéguirov corre distraídamente alrededor del cadáver del niño esparciendo flores sobre el ataúd, arrojando mendrugos de pan para los gorriones sobre la pequeña tumba. Escenas de este tipo causan una risa tan áspera que hacen aparecer muecas que poco se distinguirían de las producidas como efecto de lo trágico. La fuerza de este "shock" cómico se parece a la intensa emoción producida por la tragedia; puede desorientarnos, "perturbarnos" de modo tan confundidor como la calamidad trágica. El atormentado capitán Ahab¹²⁹ de Melville fija su curso "mar

¹²⁸ Théophile Gautier (1811-1872), novelista, poeta e influyente crítico literario francés. Expuso, en el prefacio a su novela **Mademoiselle de Maupin** (1835), un verdadero manifiesto de la doctrina de 'el arte por el arte'. Durante cuarenta años publicó crítica de literatura, bellas artes y teatro. (N. del T.)

¹²⁹ En **Moby Dick** (N. del T.)

afuera" precipitadamente, llevado por el ansia tan moderna de "irse a pique". Como Kurz⁷, el personaje de Conrad, es un loco poseído por "la lógica inmisericorde de un propósito fútil." Actualmente somos más sensibles a estas calamidades absurdas que a las anagnórisis trágicas. Apreciamos a Rouault, que ve al hombre como un clown. En su estilo, la gigantesca **Guernica** de Picasso, esa premonición de lo que sería la guerra total, es una chocante tira cómica en blanco y negro que muestra cómo ese ridículo lenguaje pictórico periodístico puede servir de idioma para el arte moderno.”

Apéndice 4.

CÓMICO Y GROTESCO.¹³⁰

Bozal, Valeriano

La introducción al texto Lo cómico y la Caricatura de Baudelaire, hace, de manera general, un recorrido histórico de la presencia de la risa en la literatura y la plástica de occidente; desde la antigua Grecia, el medioevo, el renacimiento y la contemporaneidad de Baudelaire: los referentes en que se basa su teoría sobre la risa y la caricatura, que posee un lugar de importancia dentro de la historia de lo cómico.

Los *primeros antecedentes* que se utilizaron para definir los tópicos de lo cómico se extrajeron de Horacio, quien ubicó la risa en el ámbito de lo inadecuado y absurdo: la risa surgiría de la anomalía que se produce en la unión de características del hombre y el animal, provocando una contradicción, pero no ahondará en las consecuencias de éste fenómeno anormal que pudiese provocar risa, sino que lo considera, en general como las pautas a que debe atenerse el artista “cómico” en su creación.

Como sabemos, el concepto de lo absurdo es una categoría propia de lo contemporáneo, y en general no existía una teorización o reflexión en torno a lo cómico en la antigüedad.

Lo que principalmente destaca en Horacio es la relación de lo cómico con los *vicios*, que para evitarlos, deben representarse. En ella lo vicioso se vulgariza, queda reducido a una representación, ante la cual el público se ríe y distancia, desde la conducta, considerándolo

¹³⁰ Bozal, Valeriano. *Introducción. Cómico y Grotesco*. En: Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Edit.. Antonio Machado Libros Madrid, 2001. 2º Ed.

como algo bajo y reprobable. Es visto como deformación: “deformación tan fuerte que sólo con ponerla ante el vicioso suscitará su corrección”¹³¹.

Los efectos de la *representación de lo inadecuado*¹³² se utilizan tanto en el terreno de la moral como en el de la poesía: lo feo como inferior, e incluso malo. De aquí surge la identificación de “lo bajo” con la comedia, como dispuso Aristóteles en Poética, y también con lo monstruoso, por ejemplo, Escila en la Odisea.

Al adoptar una mirada incongruente se instaura el tópico del “*mundo al revés*”, que fue un proceder propio de la comicidad antigua¹³³, ya que el hecho de ofrecer un punto de vista inadecuado, transforma completamente el asunto y pone al descubierto aspectos que se encontraban –o que pudieron pasar - desapercibidos.

Introducir una perspectiva inadecuada es introducir un factor de *distorsión*, lo que permite en la comedia posibilidades de realidad satírica¹³⁴ de otro modo impensadas. El desorden poético intenta devolver el orden esencial alterado.

De este modo, el tópico del “mundo al revés” junto con el “*carnaval*”, se caracterizan por ser un desorden “a plazo fijo”: el fin debía llegar en algún momento, volviendo las cosas a su cauce. El desorden no es parte de la naturaleza misma de las cosas (como después ocurrirá en las representaciones del mundo moderno, y con mayor ímpetu en el contemporáneo).

Plauto, en sus comedias, dará lugar a la aparición de una serie de *personajes*, que se transformarán en *tipos*, presentes entre este mundo inadecuado y el decoroso: los mercaderes, los avaros, las alcahuetas, las prostitutas, los esclavos y soldados, que se transformarán en los

¹³¹ Op. Cit. p.14

¹³² “La risa surge cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos en un mundo de decoro, allí donde lo adecuado es norma y, se presume, naturaleza” (Baudelaire, p. 15)

¹³³ Un ejemplo de esto lo vemos con Aristófanes en Las Nubes: la rebelión de las mujeres, que describirá Lisístrata, es un antecedente del mundo al revés.

¹³⁴ Considerando a la sátira como una crítica mordaz, una composición en que se censura o se ridiculiza con gracia algo o a alguien (Diccionario de la Lengua Castellana de Rodolfo Oroz)

representantes de la “clase baja” protagonista de la comedia, considerados por Aristóteles, como “los peores” y vulgares, que hacen del engaño una pauta de vida.

Con este aporte, la *comedia latina* consagró para la comedia el *mundo social* más bajo, de aquí que se identifica lo cómico con lo *popular*, y con la finalidad de *divertir* al pueblo, el cual podrá estar privado de belleza pero no de risa.

El ámbito de la fealdad y la comicidad, se hacen uno. Para representarlo, el autor de comedias necesita de un lenguaje específico, y aquí surge una característica propia de lo cómico: su negativa a ceñirse a cualquier normativa o canon. Los miles de lenguajes de lo cómico no pueden reducirse a una fórmulas, ya que “los cánones arruinan la comicidad y aventan la risa”¹³⁵. En cuanto al lenguaje que utiliza la comedia latina, tomando como referente a Plauto, no aplica profundidad “sicológica” y emocional a sus personajes, que sí está patente en la tragedia, sino que se caracterizan por una *acción* (elemental) en la que chocan (agón) deseos elementales y expuestos en toda su potencia¹³⁶.

Ciertamente, estos personajes se pueden caracterizar como *marionetas*; “figuras descarnadas a las que mueve una pasión bien nítida”¹³⁷, pero esquemática e intensa, capaz de mover la acción dramática, darle fuerza y sentido.

El realismo de las comedias es deshumanizado. Son personajes que pueden describirse sobriamente porque pertenecen al género, y en este sentido importa que sean fácilmente reconocibles. Estamos hablando de “tipos”; el espectador no reconoce individuos, sino una “estilización” (exagerada) de sus vicios.

La idea de deshumanización se relaciona con la simplificación (presente en diversos ámbitos del arte¹³⁸), presente en el lenguaje de la comedia (exceso de sus gestos y actitudes, contorsiones, carreras) y en otras artes como la xilografía popular.

¹³⁵ Baudelaire. Op. Cit. p.17

¹³⁶ Se manifiesta un móvil, único, con fuerza y que caracteriza a los personajes; los define.

¹³⁷ Baudelaire. Op. Cit. p.17

El prologuista va a integrar otro concepto que refuerza lo grotesco y lo cómico, surgido desde la experiencia con las representaciones de El Bosco, en particular, con *El Jardín de las Delicias*: lo *bizarro*, que denomina lo extravagante, exagerado, singular, estrambótico y excesivo de sus representaciones. Constituye la manifestación extrema del uso de lo *inadecuado* (entendiendo este concepto desde las poéticas clasicistas)¹³⁹. Son las delicias terrenales equivocadas, pecaminosas, de este modo, *lo inadecuado* se cumple en el terreno de la *moral*.

El procedimiento de la *inversión* implica una comicidad más compleja (placeres como torturas), en donde la representación del orden invertido, permite percibir de un modo más nítido el sentido moral. Es por esto, que el tópico del “mundo al revés” hizo reír, pero también dio indicios de lo equivocado que estaba el mundo.

Esta distorsión y bazarria producen atracción, incluso diversión: la relevancia de la incongruencia y la fascinación que ese mundo alucinado puede suscitar.

El *carnaval* es la manifestación suprema de esta inversión, tiempo en que el pueblo, “liberado de las ataduras cotidianas, invierte el orden del mundo y el poder establecido sobre el mundo”¹⁴⁰. Según Bajtín, el carnaval es un mundo mejor que el cotidiano, por ser su antítesis, donde se puede desacatar toda norma del orden religioso que rige dicha cotidianeidad. El segundo mundo de la cultura popular, se construye como *parodia* de la vida ordinaria, considerando el “mundo al revés” como representación de esta parodia. El carnaval permite desbordar todo límite satírico y moral impuesto a lo cómico, destacando *lo positivo*. Por otra parte, está la consideración del carnaval como un evento “provisional, excepcional, anormal” que legitima la entidad grotesca propia de la cultura popular pero que, de algún modo, es controlada y permite regresar e incorporarse a la vida normal tras la custodia del orden providencial.

¹³⁸ Estableciendo una relación con los grabados de Paul Klee, a los que refiere Sypher en su teoría de la comedia; en cuanto un arte simple, garabateado: absurdo.

¹³⁹ Motivos inadecuados en El Bosco: representar animales más grandes que hombres, que los torturan, animales disfrazados, hombres voraces, etc.

¹⁴⁰ Baudelaire. Op. Cit. p.25

Así, lo *cómico* se configura como la *creación* fundamental de la cultura *popular*, lo que permite ver la risa como algo positivo, incluso terapéutico. Los límites de lo grotesco no son sólo la sátira o la reconvención moral, sino que “su verdadera naturaleza es la expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la negación y la destrucción (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable”¹⁴¹.

Este mismo pensamiento, en el *Renacimiento* será la expresión de la “nueva conciencia libre”, a la vez que crítica e histórica. El contexto de escritura de Bajtín es de gran transformación revolucionaria –popular, donde tal vez lo grotesco pueda ser la expresión de una conciencia popular libre, pero limitada. La originalidad de su punto de vista surge de la unión de los contrarios que se manifiesta en el carnaval, expresada por la risa. Esta inversión *anulará la cosificación* que se vive en el mundo normal, en tanto orden providencial. Su idea sobre el mundo popular medieval, a diferencia de la cultura eclesiástica, se centra en su íntima relación con la *naturaleza*, en lo que ella tiene de natural, material y bajo. De aquí surge la importante relación entre *naturaleza* y *grotesco*. El mundo “providencial” ha expulsado a la naturaleza considerándola una realidad inferior (el sexo, lo material, lo escatológico, lo desproporcionado y excesivo).

Por esto la figura del grotesco es una figura natural, representada por el *gigante*, que es la expresión de esta fuerza vital inocente, directa y desmedida. Estamos hablando de una naturaleza positiva pero siempre delegada al estrato inferior de lo popular, y aunque la risa dé cuenta de su existencia, aún no es capaz de imponerlo. De este modo lo grotesco y lo cómico se convierten en el referente crítico de la época.

Desde el siglo XVI (hasta el XVIII), la *risa* comienza a sufrir transformaciones: no se la puede considerar como expresión de una concepción universal, sólo es destinada a representar lo parcial y típico de la sociedad, en general, *aspectos negativos*. Lo importante y esencial no puede ser cómico. El dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios), “no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre”¹⁴². De aquí que la risa ocupe un lugar inferior en la literatura ya que se ocupará de describir la vida

¹⁴¹ Id. p.26

¹⁴² Id. p. 29

de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad. Existirán sólo dos modos de ver la risa: como un medio de diversión ligera, o como un castigo útil que la sociedad aplica a seres inferiores corrompidos por el vicio. Pero dentro de esta crítica moralizante contrarreformista, lo grotesco no desaparece.

El bufón

El bufón “interpreta su papel, pero el papel que interpreta es de una naturaleza que no se atiene a las normas de lo adecuado, que tiene en la transgresión su perfil mejor determinado”¹⁴³. El bufón tiene la licencia de decir lo que para otro sería intolerable, puede irritar con su comportamiento excesivo, interviene el tiempo y espacio con sus piruetas, haciendo de la inconveniencia la pauta de su comportamiento. El punto importante es por qué se le tolera. El bufón al asumir este comportamiento grotesco, pone de relieve la *distancia* que hay con el amo: “en la tolerancia del amo, que la risa justifica y legitima, toma éste conciencia plena de su superioridad”¹⁴⁴. Desde la comparación con el bufón, el amo se sentirá superior a cualquier otro. De aquí surge el remedo de la majestuosa apostura del noble.

El gozo producido por la mirada de lo grotesco en el bufón, es gracias al sentimiento de superioridad que lleva consigo el hecho de poder mirar, distanciadamente, el espejo deforme invertido de lo que somos.

La figura del bufón surge de una jerarquización en la existencia misma; nosotros somos bufones en relación al cielo, apareciendo como monstruos sin límites, y es aquí donde la imagen del bufón configura un *espacio moral* que impide una mirada sentimental hacia éste, lo que nos impediría la iluminación que sobre nuestra condición aporta esta relación especular.

El carácter moral del bufón irá más allá de la simple corrección de las costumbres, desbordando los límites de la condición trágica antigua. Así como la vida invertida del bufón destaca la superioridad del amo, la vida invertida del amo destaca la superioridad de la divinidad. Por esta razón la transgresión del bufón es mucho más radical. Tomemos como

¹⁴³ Id. p. 33

¹⁴⁴ Id. p. 33

ejemplo a Falstaff, quien posee condiciones de bufón (glotón, fanfarrón, borracho, parásito y corrupto), pero sus características crean un punto de vista que lo transformará todo y que nos obliga a verlo de manera diferente, y esta idea se reduce a su frase: “no sólo soy ingenioso, también la causa de que los demás lo sean”. Este ingenio donde lo grotesco *se sabe* transformador, distorsionador del mundo transformando a los demás, abrirá paso a lo *grotesco moderno*.

La picaresca.

En el lado opuesto de la abundancia, se encuentra el *hambre*, como su inversión. El hambre se convertirá en el fundamento del *grotesco negativo* del barroco. Los más grandes referentes son el Buscón don Pablos, y el Lazarillo. La novela picaresca ubicará al hambre como centro del universo, de este modo el hambre se configura como un exceso. Ejemplos de ello vemos en el Lazarillo, la Celestina, y su apogeo en el Buscón. En Quevedo el hambre cumple el papel que cumple en Rabelais la abundancia. “El hambre es más que un fenómeno incómodo o desagradable, obliga a mirar el orden establecido de otra manera, aunque la risa disuelva lo desagradable y negativo”¹⁴⁵. Quevedo nos hace *entrar* dentro del mundo del hambre, sin hacer consideraciones críticas sobre éste, ya que el mundo del hambre se configura de manera grotesca, un ejemplo de ello es la caracterización que Pablos da del Dómine, en esta descripción elabora un Dómine que parece más un muñeco que una persona: “el personaje grotesco es un objeto que ha invertido la vitalidad desmedida (...). Tal condición objetual pasará directamente al grotesco moderno, lo que indica la importancia de la creación quevedesca en este aspecto”¹⁴⁶.

En el *siglo XVIII* el concepto de lo cómico sufre notables cambios, ya que lo cotidiano se re-habilita gracias a la relevancia de lo *pintoresco* (costumbres, tipos, fiestas, acontecimientos urbanos que configuran la vida social). El disfrute y placer en la imaginación que ejerce la diversidad de lo cotidiano, se iguala al gozo que suscita la belleza. Así, lo pintoresco se establece como *categoría estética*, como lo es la belleza, aunque éste sea temporal y variado. El movimiento por la predilección del gusto desembocó en el rococó, que configura el

¹⁴⁵ Id. p.36

¹⁴⁶ Id. p. 39

pequeño teatro de la galantería, los celos, la coquetería que tienen lugar en los salones de baile; los escenarios privados. En este ámbito se aprecian las ocurrencias brillantes, la cortesía, la habilidad en la conversación, el gesto y los movimientos adecuados¹⁴⁷. “Lo pintoresco no es (...) lo cómico, pero tiene una virtud sin la que lo cómico no hubiera podido desarrollarse en el sentido en que lo hizo: traza un marco en que lo cómico puede expresarse sin el menosprecio de ser menor y subsidiario”¹⁴⁸

La *curiosidad* es una pasión que tiene a lo pintoresco como referente, con ella se disfruta porque sorprende. La curiosidad y la *sorpresa* no fundan lo cómico moderno, pero sin ellas no podría existir (ya se percibía en lo cómico antiguo y medieval). Por ejemplo la sorpresa era un recurso que utilizó Plauto, de donde surgía la risa como descubrimiento de lo inadecuado y del disparate.

Ahora lo *sorprendente e inesperado*, como manifestación de lo cómico, dejará de ser una anomalía, porque la sorpresa nos anima sin finalidades ulteriores, ya no tiene por qué ser moralizante o ejemplar, es suficientemente *benéfica por sí misma*. “Lo cómico moderno sólo puede fructificar en un ámbito donde categorías como curiosidad, sorpresa, aburrimiento, variedad, exceso, novedad..., tengan su terreno propio”¹⁴⁹.

Un artista representativo es Hogarth, quien reinstala la sátira y la fascinación, muestra escenas ricas en acontecimientos, de este modo, en sus estampas se vio representada la gente. Hogarth da un paso más allá de lo pintoresco y moral: sus escenas se caracterizan por el exceso (perros que devoran las tripas del cadáver, la mujer borracha que descuida al hijo, todo lo cual sucede en medio de una multitud que participa de la historia). Este *mundo abigarrado* desborda lo pintoresco enfrentando la claridad y serenidad de la belleza. Lo abigarrado es el exceso de lo cómico. En las pinturas de Hogarth el exceso no tiene límites, salvo el impuesto por la risa, de este modo, se ha trazado el camino hacia los grandes caricaturistas ingleses de la segunda

¹⁴⁷ Dentro de este tipo de comicidad se desarrolla la comedia de Oscar Wilde.

¹⁴⁸ Id. p. 40

¹⁴⁹ Id. p. 42

mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX¹⁵⁰; en ellos el exceso se multiplica exponencialmente.

Los espectadores observan que es su mundo el que se representa, pero también ven que el vicio se manifiesta en todas partes, por lo tanto se considera como propio al mundo en que se habita. El hombre disfruta con el espectáculo del exceso.

Las guerras de religión implantaron una violencia insuperable en Europa, junto con la *demonización* del enemigo, y en este sentido cabía toda razón para eliminarlo. Ahora, para las gentes del siglo XVIII, XIX el enemigo está dentro de ellos, es el *vicio* con el que se *convive* y se *divierte*. Se soporta mediante la risa, ella da fuerzas para lamentar la vida de los seres viciosos (la prostituta, el avaro).

En este contexto, la Revolución Francesa toma un papel similar al de las guerras de religión. A fines del XVIII y comienzos del XIX entra en auge la *estampa satírica*, cuya finalidad era difundir la imagen absolutamente negativa del enemigo. La imagen del contrarrevolucionario simbolizaba la maldad, y al revés. Nuevamente, el enemigo fue satanizado, lo que daba licencia para exterminarlo. Las *estampas caricaturescas* ofrecían una interpretación universal de las cosas, divulgando el mal como condición propia del enemigo.

El camino de la estampa satírica es la continuación de lo hecho por Hogarth y los caricaturistas ingleses.

Con esta política de violencia, el otro se convierte en un *objeto a exterminar*; así surgen las “escenas de crueldad”, representadas principalmente por los *ahorcados*. La imagen del ahorcado como un motivo¹⁵¹ tiene toda una serie de implicancias. De ella se desprende la figura humana colgada como un muñeco, un ser dislocado y mecánico, que ha perdido su gravedad, se mueve descoyuntado y sin vida, “parodiando el movimiento y la acción propios de los vivos”¹⁵². El ahorcado es un mimo trágico y grotesco.

¹⁵⁰ Entre los que se encuentran : Gillray, Rowlandson y Cruikshank.

¹⁵¹ Trabajado, principalmente, por Goya.

¹⁵² Id. p. 50

Desde el teatro de marionetas surge una paradoja¹⁵³: se desarrolla en lo popular y bajo pero a su vez representa la idea elevada, la verdad que, en su humildad, las marionetas revelan. Es el universo mecánico movido por un titiritero.

A estas alturas de la historia, lo grotesco adquiere un nuevo sentido: el del paraíso cerrado, incomprendible, al cual se debe intentar entrar por la puerta trasera; a partir de lo inferior y popular. Lo cómico no sirve para diluir penas, ni es tampoco una terapia o una corrección moral.

Para Kleist, la marioneta es la esencia de la pureza (conciencia absoluta) porque carece de conciencia. (marioneta = dios).

Cuando Baudelaire analiza la naturaleza de lo cómico presenta un mundo grotesco en el que *inocencia* y *negatividad* se identifican. Ese giro profundo asume una modernidad de otro modo mutilada. Los monstruos de Goya (frailes, brujas, celestinas, prostitutas, campesinos, alguaciles) encierran una verdad mayor que la aceptada a la luz del día o del racionalismo, y se configuran de igual manera que las marionetas de Kleist: son la puerta trasera por la que se puede conocer la verdad.

Baudelaire basará su concepto de lo cómico en la distinción entre el *hombre normal* y el *santo*, sustentado en esta afirmación: “el hombre corriente tiene en su naturaleza algo de satánico, por eso ríe, mientras que nunca ríe el sabio”¹⁵⁴; esta es la clave de lo grotesco.

Uno de sus mayores aportes es que va a trazar una línea de separación entre lo cómico (cómico significativo) y lo grotesco (cómico absoluto), aspecto que difiere de las concepciones anteriores.

Baudelaire no rechaza la utilidad moral de la caricatura y su sentido satírico; la ridiculización de vicios y el sarcasmo respecto de hechos o personajes. Pero va a considerar este aspecto desde otro marco, cobrando un sentido diferente. Porque Baudelaire diferencia lo *cómico significativo* de lo *cómico absoluto* (lo grotesco), pero el punto de partida para ambos es el mismo, ya que su análisis comienza de la *risa*. La risa que surge por la caída del otro es

¹⁵³ Para profundizar sobre este tema, ver: Kleist. Sobre el teatro de marionetas, 1810.

¹⁵⁴ Id. p. 49

producto de una “reunión” contradictoria: “la conciencia de la propia superioridad del que no ha resbalado, pero también la pena por el golpe que quien ha resbalado ha podido darse y, sobre todo, la conciencia, unida a aquella, de la propia inferioridad respecto de otros superiores”¹⁵⁵. En este caso, la risa poseerá un componente *satánico*, porque mostrará *superioridad* y la *satisfacción* por ella.

El punto de partida de Baudelaire es acertado: el santo no ríe; en el cielo no hay risa porque ésta exige la pena.

Lo central en la tesis de Baudelaire está en el hecho de asumir el “punto de vista del mundo”, lo que permite romper con la tradición de lo cómico moral y a su vez lo introduce en una perspectiva mundana – lo cómico moral se contempla como medio para un fin determinado: la corrección moral: el “punto de vista del cielo”. Lo *cómico significativo* es útil, conserva la condición de un medio para un fin trasmundano. Mientras que lo *cómico absoluto* “expresa con la mayor energía y dentro del mundo, sin escape, la naturaleza de lo cómico *en y por sí mismo*”¹⁵⁶, por esta razón lo cómico absoluto se convierte en el punto de referencia para todas las formas de comicidad.

Lo cómico absoluto, lo grotesco, es una *creación*, y la risa que provoca posee algo de profundo y primitivo, próximo a la vida inocente y la alegría absolutas. Lo cómico significativo se mide con las costumbres de los otros y la risa originada por la comicidad de éstas. Lo grotesco tendrá su medida en la naturaleza, por lo que produce vértigo y atrae, “en lo grotesco se descoyunta la razonable normalidad de la apariencia, y en tal descoyuntarse asoma la naturaleza”¹⁵⁷, que es la nuestra, pero no con la grandeza de lo sublime, por el contrario, lo grotesco corroe la sublimidad: es *lo insoportable* de la naturaleza que somos.

Lo cómico feroz se manifiesta por medio del exceso, presente en Rabelais o Goya, por ejemplo. La *risa satánica* es contradictoria, descubre tanto la grandeza como la miseria

¹⁵⁵ Id. p. 57

¹⁵⁶ Id. p. 57

¹⁵⁷ Id. p. 58

infinitas. De este modo se invierte lo sublime y el sujeto se nos presenta como un absoluto negativo que carece de cualquier otra posibilidad de redención que no sea la risa.

La caída ya no tiene que ver con la grandeza, pues lo que lo grotesco indica es que no existe regeneración, y si existe no le interesa, pues todos esos rasgos (vicios) son propios de la naturaleza.

Lo cómico siempre va a incluir al *otro*, aunque éste sea uno mismo; acción que un tercero contempla (el público se ríe precisamente por la inconsciencia grotesca, incapaz de ver que es uno y otro, pero muy capaz de actuar como uno y otro: inocencia y ferocidad). De ahí que la *pantomima* sea la forma suprema de lo grotesco: en ella el *vértigo* se ha convertido en el fundamento de la acción. El “lenguaje del cuerpo” remite a una eventual edad primitiva, que suscita la risa como respuesta: “la risa de quienes, ante el mimo, son conscientes de que él mismo ignora la naturaleza que sin embargo exhibe”¹⁵⁸. El público se da cuenta que tiene ante sí un mundo distinto del suyo, pero que, a su vez, es el suyo, al cual pueden entrar a través de la risa. El vértigo será lo cómico absoluto. El mundo creado por el vértigo es otro, y lo es precisamente en tanto que *sustituye* la normalidad por el vértigo. Es una realidad descoyuntada; así el mundo del vértigo, afín al real y cotidiano, arroja nueva luz sobre éste. El vértigo, igualmente, estaba presente en representaciones anteriores (El Bosco, entre otros), pero ahora se percibe de otra manera, lo cual revela que “lo cómico es testimonio de la resistencia al tiempo tanto como a la novedad, y a la vez, paradójicamente, afirmación de la novedad y del tiempo (“tiempo del mundo”)¹⁵⁹. Lo grotesco inaugurará con mucha fuerza el “punto del vista del mundo”.

Los recursos de lo cómico se vienen manifestando desde la comedia antigua, la nueva y la latina (Aristófanes, Plauto, Horacio), razones por las cuales podemos decir que lo cómico es antiguo, pero a la vez siempre es nuevo y original, incluye la novedad de su concepto, la sorpresa y lo inesperado (más allá de que se produzca la risa). Y si la risa que produce lo cómico persiste a lo largo del tiempo como su rasgo central, cambia cuando lo grotesco se impone. Esta transformación responde a su naturaleza histórica. Las comedias antiguas

¹⁵⁸ Id. p. 59

¹⁵⁹ Id. p. 61

configuran un “mundo propio”, y es en este sentido la imagen del mundo al revés adquiere mayor sentido: si empezó siendo una reflexión de carácter moral, es ahora una reflexión jocosa sobre la naturaleza del mundo, en la que no tiene cabida la trascendencia.

Lo grotesco no es aquello que suscite necesariamente a la risa, ya que, según Baudelaire, la risa se relaciona con los sueños, que están a un paso de la pesadilla.

En el arte contemporáneo la construcción de los objetos con “restos” responde a una actualización (continuación) de la figura grotesca y el ensamblaje¹⁶⁰, y por otro lado, a la afinidad entre lo *grotesco trágico* y lo *lúdico*, pues lúdica es la marioneta y trágico el ahorcado: “la oscilación de lo uno a lo otro centra la explicación de lo grotesco contemporáneo”¹⁶¹

El “punto de vista del mundo” de que nos habla Baudelaire, no quiere representar este mundo sino interpretarlo, duplicarlo en un espejo deforme, lo que era desviación, ahora será reflejo no mimético de la realidad cotidiana, su traducción a *otro* orden, que goza de *otra* unidad, de *otra* ley.

Si el monstruo era una excepción ahora es una “tentación cotidiana” (mediante el montaje y el ensamblaje); cuando la mimesis era el horizonte de la representación estética, en cualquier desviación caricaturesca se vislumbraba, por oposición o por contraste, el marco de la normalidad, ya que ellos eran desviaciones satíricas. Ahora “las figuras deformes no corren el peligro de ser absorbidas por un horizonte de normalidad, pues tal horizonte no existe y el marco de construcciones y ensamblajes, si es que a él se vuelve, nos devolverá otra construcción, otra figura ensamblada”¹⁶².

De este modo el ensamblaje y la metamorfosis son los recursos preferidos del arte contemporáneo, de aquí surge que lo grotesco *es el otro* visto como una cosa. “Al contemplar al otro como cosa (...) podemos tomar conciencia de nuestra superioridad, pero ésta dura bien

¹⁶⁰ Sobre el tema del ensamblaje, el montaje y la metamorfosis en el arte contemporáneo, ver : T. Adorno, *Teoría Estética*.

¹⁶¹ Id. p. 67

¹⁶² Id. p. 68

poco: el tiempo que tardamos en darnos cuenta de que nosotros somos como eso”¹⁶³. La cosificación será la fuente del grotesco negativo en el mundo contemporáneo, que tiene sus raíces en la negatividad cómica del barroco – Buscón – y la sátira dieciochesca – las caricaturas de ahorcados de la Revolución francesa.

Un concepto consustancial al grotesco moderno (y que va más allá de Baudelaire) es el de *historicidad negativa*, dada por la condición de *no – protagonistas* de los personajes que podemos ver en los acontecimientos; será el elemento histórico por excelencia. Esta representación cosificada del otro y, por lo tanto, su no-protagonismo da la posibilidad de hacer al otro innecesario en tanto ser humano. Este mismo exceso es grotesco.

El fotomontaje hará del instante un objeto, permitiendo una lectura que deba incorporar una enciclopedia histórica, ya que permitirá unir en una imagen una compleja red de significados que sugieren una explicación histórica que nos incitan a una interpretación, que en algunos casos hará una acentuación cómica de la negatividad

Lo grotesco cómico, nos adentra en un mundo tan absurdo como violento, tan normal como trágico, donde la risa (según Baudelaire) no se había atrevido a penetrar: al de la negatividad absoluta, donde el vértigo tiene fisonomía siniestra.

De este modo, es como la caricatura da lugar a un nuevo grotesco.

¹⁶³ Id. p. 71