

Adrián Bertorello

## *La cantante calva* o la puesta en escena de la impropiedad. Un ensayo de interpretación desde la filosofía de Heidegger

*Cuando terminé este escrito me sentí, sin embargo, orgulloso. Imaginaba haber escrito algo así como una tragedia del lenguaje.*

(Ionesco, 1965, 150)

**Abstract.** *The text proposes an interpretation of the play by E. Ionesco, La Cantatrice Chauve as the staging of what Heidegger calls in Sein und Zeit the improper existence. The poetics of absurdity that Ionesco uses can be understood from the concepts that describe the improper existence: gossiping, curiosity, ambiguity and the "One". The text proposes that La Cantatrice Chauve is a possible fictional model that gives shape to Heidegger's concepts.*

**Key words:** theatre of absurdity, improper existence, common sense, language.

**Resumen.** *El texto propone una interpretación de la obra de teatro de E. Ionesco La cantante calva como la puesta en escena de lo que Heidegger denomina en Sein und Zeit la existencia impropia. La poética del absurdo a la que apela Ionesco puede ser comprendida a partir de cada uno de los conceptos que describen la existencia impropia: las habladurías, la curiosidad, la ambigüedad y el "se". El texto propone que La cantante calva es un modelo ficcional posible que da concreción a los conceptos heideggerianos.*

**Palabras clave:** teatro del absurdo, impropiedad de la existencia, sentido común, lenguaje.

En el siguiente ensayo interpretaré la primera obra de teatro de Eugène Ionesco: *La cantante calva*. La tesis que propongo es la siguiente: *La cantante calva* puede ser confrontada con el análisis de Heidegger sobre la impropiedad (*Uneigentlichkeit*) de la existencia en *Sein und Zeit*. De este modo ambos discursos, el de la filosofía y el del teatro, se "interpretan" mutuamente. Intentaré hacer un ejercicio de interpretación recíproca donde la impropiedad de la existencia asuma los rasgos concretos de los personajes de *La cantante calva*, y al mismo tiempo, esos personajes alcancen la densidad conceptual de la analítica heideggeriana. Para que la exposición sea lo más clara posible el trabajo seguirá el siguiente recorrido: a) en primer lugar voy a justificar la propuesta de interpretación, b) en un segundo momento confrontaré la descripción de la impropiedad de la existencia con *La cantante calva*. Aquí utilizaré como guía de la interpretación los conceptos con los que Heidegger describe la impropiedad, a saber: las habladurías (*das Gerede*), la curiosidad (*die Neugier*), la ambigüedad (*die Zweideutigkeit*) y el "se" (*man*).

## 1. Justificación de la interpretación

La interpretación de la obra de Ionesco no tiene un valor probatorio. Con esto quiero decir lo siguiente: no pretendo aportar una prueba de cuenta de la existencia impropia y que otorgue, por consiguiente, la razón a Heidegger. Esto sería ir contra la estructura argumentativa misma de la analítica existencial. En efecto, el punto de partida sería erróneo: dudamos de la existencia impropia como se duda de la efectividad de lo que está ahí (*das Vorhandene*) y luego aportamos una prueba para asegurarnos frente a ella. La existencia impropia no se prueba porque es un modo posible de ser del *Dasein*. Asimismo, apelar a una obra de teatro para probar la existencia de algo sería caer en un contrasentido. Una obra de teatro, como toda obra de arte, no da razones a un sujeto que duda, no demuestra la efectividad de algo.

Utilizaré *La cantante calva* como un modelo explicativo, es decir, como una manera de acercarme a lo que Heidegger plantea a través de un discurso que no es el de la filosofía. Como si dijéramos “el *Dasein* existe inmediata y regularmente como los personajes de la obra de teatro”. En cierta manera *La cantante calva* expresa en un discurso teatral lo que Heidegger dice filosóficamente sobre la existencia impropia. Al proponer la siguiente interpretación de la obra lo que haré no es más que confrontar dos discursos distintos. No pretendo ni reducir lo que dice la obra de teatro a conceptos filosóficos ni ejemplificar en situaciones dramáticas lo que *in abstracto* dice la filosofía. Solamente intento confrontar dos discursos distintos a fin de que, tanto la filosofía como el teatro se enriquezcan, iluminen y “expliquen” mutuamente. Por ello consideré como una cuestión absurda empezar por ver si Ionesco leyó a Heidegger y se vio influenciado con su lectura. Ahora bien, partiendo de la consideración de que el teatro es una forma discursiva con sus propios códigos se llega a la conclusión de que, por medio de él, se accede a lo mismo que muestra la filosofía pero en otra clave. Esta clave, que tiene una estructura significativa, es específica y, en razón de ello, revela y abre a su manera. Es decir, pone en libertad determinados ámbitos que quizá en otro discurso permanece a oscuras.

La elección de una obra de teatro tiene además otra intención teórica inherente a la filosofía de *Sein und Zeit*. Ella permitirá mostrar la unidad que hay entre en nivel de análisis existencial (*existentiell*), es decir, fáctico e histórico y el nivel de análisis existencial (*existenzial*), esto es, *a priori* y estructural. En efecto, el teatro no es filosofía ni vida cotidiana. El teatro recrea la vida cotidiana por medio de una clave significativa que es el juego escénico de los actores. Justamente en este proceso creativo de resignificación le hace decir a la vida “cosas” que por sí misma ella no ve. Desde un tiempo concentrado y primordial el teatro re-significa la vida cotidiana y pone en escena distintos caracteres de ser del hombre que desde el punto de vista cotidiano pasan inadvertidos. Así, la creación teatral (como la de todo arte) hunde sus raíces en la vida del hombre. Pero a su vez la ilumina recreándola y poniendo al descubierto en una acción dramática las distintas posibilidades humanas. Es precisamente esta doble faz del discurso teatral la que permitirá comprender unitariamente la existencia impropia. Más precisamente lo utilizaré como discurso mediador entre lo que se muestra fácticamente (nivel existencial) y las estructuras *a priori* del nivel existencial.

El hecho de que Heidegger conciba la propiedad (*Eigentlichkeit*) y la impropiedad (*Uneigentlichkeit*) como las posibilidades fundamentales (*Vollzugsmöglichkeiten*) por las que el *Dasein* o bien conquista su identidad (propiedad) o bien la pierde (impropiedad) tiene como consecuencia que la discusión se desarrolle en el plano de la posibilidad y no el de la realidad efectiva. En este plano de discusión existe una profunda afinidad entre el discurso filosófico y el ficcional. La hermenéutica de P. Ricoeur desarrollada en *La metáfora viva* y en *Tiempo y narración* pueden servir para ilustrar la afirmación de que el plano de la posibilidad es el ámbito común que comparten el discurso filosófico y el ficcional.

En efecto, la narración junto con la metáfora son aquellas obras discursivas donde se lleva a cabo no sólo una innovación semántica sino también y, fundamentalmente, una innovación ontológica. Las pretensiones ontológicas del discurso narrativo y poético llevan consigo el planeamiento del problema de la referencia. La tesis

fundamental de Ricoeur consiste en asignarle a la narración y a la metáfora la competencia de llevar al plano del lenguaje una dimensión de la realidad que escapa a la descripción científica. Esta función ontológica se lleva a cabo como la proposición de un mundo posible que puede ser habitado por el lector.

Lo que el discurso poético aporta al lenguaje es un mundo pre-objetivo en el que nos encontramos ya desde el nacimiento, pero también en el que proyectamos nuestros posibles más propios. Es necesario, pues, destruir el reino del objeto, para dejar ser y manifestarse nuestra pertenencia primordial a un mundo que habitamos, que nos precede y al mismo tiempo recibe la huella de nuestras obras. En una palabra, es preciso restituir a la hermosa palabra 'inventar' su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear. (Ricoeur, 1980, 413)

Así entonces, la finalidad que persigue esta interpretación de una obra ficcional no es más que el examen de una posibilidad humana que para Heidegger cumple una función determinante en su filosofía: describe la pérdida de la identidad en manos de los otros. La obra en tanto mundo posible en el que el lector puede habitar guarda una posición intermedia entre la mera facticidad de la vida y la articulación conceptual de dicha posibilidad realizada por el discurso filosófico.

## 2. Interpretación de *La cantante calva*

*La cantante calva* confrontada con la filosofía de *Sein und Zeit* no es más que la puesta en escena de la existencia impropia. La trama de la obra no representa actos heroicos, ni situaciones límites. Los personajes no son "grandes hombres" ni tampoco seres viles. Todo transcurre en un marco de familiaridad. Esto es lo que justamente distingue propiamente a la obra de Ionesco. La acción dramática se lleva a cabo según el ritmo de la vida de todos los días; la historia no sale de lo que vivimos cotidianamente; y los personajes son hombres comunes, que nos resultan familiares y con los cuales uno tranquilamente puede identificarse. A primera vista no sucede nada extraordinario ni fuera de lo normal. En efecto, formalmente se podría sintetizar lo que ocurre en la obra de la siguiente manera: el matrimonio

Smith vive en las afueras de Londres; es una familia tipo, el padre, la madre y dos hijos (un varón y una mujer). Con la familia Smith vive la mucama llamada Mary. Los Smith reciben en la sala a sus amigos los Martin (Sr. y Sra. Martin), y más tarde al capitán de bomberos, que se suma a la reunión. Toda la obra se desenvuelve como una reunión de amigos en la que se conversa sobre anécdotas que ellos mismos vivieron.

Vista la obra de esta manera, no agrega ni dice nada. Si todo fuera así como lo acabo de contar, la diferencia entre una obra de teatro y la vida estaría en que la primera se desarrolla en un escenario y la otra fuera de él. El teatro se limitaría simplemente a "imitar" objetivamente la realidad; no habría un proceso de resignificación que expresara en un juego escénico el sentido del hombre cotidiano. *La cantante calva*, por el contrario, nos pone ante el sentido de la existencia cotidiana, y lo hace de la siguiente manera: por un lado, la acción transcurre según los cánones de la vida de todos los días. Pero, por otro, tomando como punto de partida y estructura el ritmo de lo cotidiano, por medio del "absurdo" lo re-significa poniendo así al descubierto el sentido de la vida diaria. El lenguaje del "absurdo" es el que le permite romper con lo que efectivamente acontece todos los días; el "absurdo" resignifica la vida ordinaria y la transforma en teatro. No sólo el diálogo es absurdo, sino también aquello que define al teatro clásico, a saber, la unidad de acción. De este modo, el teatro del absurdo confrontado con la analítica existencial expresa, a mi juicio, aquel discurso intermediador según el cual es posible descubrir en lo existencial (la vida fáctica) las estructuras existenciales de ella, en este caso re-significadas en lo "absurdo". *La cantante calva* está en un punto equidistante de ambos planos y, por esta razón, podemos tener presente a los dos al mismo tiempo.

El absurdo como lenguaje teatral se halla presente de dos maneras. La primera y la más evidente consiste en los diálogos, en los temas de conversación. Los personajes se definen porque hablan, constantemente dialogan, pero el diálogo no tiene sentido, no apunta ni dice nada. Lo paradójico es que ellos no se dan cuenta y siguen conversando como si todo transcurriera normalmente.

*Sr. Smith:* Nada marcha bien. Con todo sucede lo mismo. El comercio, la agricultura, están este año como el fuego, no marchan.

*Sr. Martin:* Si no hay trigo, no hay fuego.

*El bombero:* Ni tampoco inundaciones.

*Sra. Smith:* Pero hay azúcar.

*Sr. Smith:* Eso es porque la traen del extranjero.

*Sra. Martin:* Conseguir incendios es más difícil. ¡Hay demasiados impuestos!

*El bombero:* Sin embargo hay, aunque son también bastante raras, una o dos asfixias por medio del gas. Una joven se asfixió la semana pasada por haber dejado abierta la llave del gas.

*Sra. Martin:* ¿La había olvidado?

*El bombero:* No, pero creyó que era su peine.

*Sr. Smith:* Esas confusiones son siempre peligrosas.” (Ionesco, 1961, 33-34)

Si se mira más a fondo, puede que el absurdo, en un segundo momento, desarticula la unidad de acción. Así pues, *La cantante calva* no tiene un comienzo, un desarrollo y un final. No se plantea una situación que marca las pautas del desarrollo y luego finaliza. *La cantante calva* no tiene trama. Por ello, la sucesión de las escenas es arbitraria, es decir, no responde a la “lógica” de la unidad de acción. Se podría alterar el orden que Ionesco le dio y no cambiaría en nada.

A pesar de que la unidad de acción se halle desarticulada por el absurdo, no significa que desaparezca totalmente. La unidad de acción queda reducida a su mínimo exponente, como un marco que orienta y da sentido a las distintas escenas. En efecto, todo transcurre en el marco de una reunión de amigos. Este es el hilo primordial del cual depende la unidad de la obra. Pero fundamentalmente es aquel recurso mediante el cual *La cantante calva* hace pie en la cotidianidad y nos permite acceder fácilmente al plano existencial. Gracias a él nos hallamos familiarizados con los personajes; el marco de la obra y ellos nos resultan habituales y conocidos. La reunión de amigos nos introduce en nuestro mundo cercano y familiar.

## 2.1. El absurdo como habladurías (*das Gerede*)

Ahora bien, como señalé más arriba, *La cantante calva* resignifica ese mundo familiar por medio del absurdo tanto de los diálogos como

el de la unidad de acción y de este modo permite acceder al ámbito del análisis filosófico-existencial. En efecto, ¿qué significa esa situación según la cual los personajes hablan y conversan compulsivamente sobre algo que no tiene sentido? ¿Qué significa esa normalidad y naturalidad con que se desenvuelven? Significa que nos hallamos ante la presencia de uno de los aspectos con los que Heidegger describe la impropiedad: las habladurías (*Das Gerede*). Ya no importa el referente del discurso (*Rede*), sino lo que él mismo crea. Dicho en otros términos: el sujeto de la enunciación no son los interlocutores que se apropian individualmente del lenguaje para comunicarse, sino que el discurso mismo se apropia de ellos. Los diálogos muestran que en la marco de la cotidianidad el discurso se independiza de la situación enunciativa originaria<sup>1</sup> y queda librada a sí misma. Al cortar todo vínculo con la fuente de donde brota el sentido, el habla pierde freno alguno y gira enloquecidamente sobre sí misma. Así las palabras se erosionan, pierden relieve y profundidad; poco a poco se van tornando huecas y de este modo cualquier cosa significa cualquier otra. La comunicación se vuelve absurda.

*Sr. Smith:* (leyendo el diario) Hay algo que no comprendo. ¿Por qué en la sección del registro civil del diario dan siempre la edad de las personas muertas y nunca la de los recién nacidos? Es absurdo

*Sra. Smith:* ¡Nunca me lo había preguntado!

*Sr. Smith:* Mira, aquí dice que Bobby Watson ha muerto.

*Sra. Smith:* ¡Oh, Dios mío! ¡Pobre! ¿Cuándo ha muerto?

*Sr. Smith:* ¿Por qué pones esa cara de asombro? Lo sabías muy bien. Murió hace dos años. Recuerda que asistimos a su entierro hace un año y medio.

*Sra. Smith:* Claro que lo recuerdo. Lo recordé en seguida, pero no comprendo por qué te has mostrado tan sorprendido al ver eso en el diario.

*Sr. Smith:* Eso no estaba en el diario. Hace ya tres años que hablaron de su muerte. ¡Lo he recordado por simple asociación de ideas!

*Sra. Smith:* ¡Qué lástima! Se conservaba tan bien.

*Sr. Smith:* Era el cadáver más lindo de Gran Bretaña. No representaba la edad que tenía. Pobre Bobby, llevaba cuatro años muerto y estaba todavía caliente. Era un verdadero cadáver viviente. ¡Y qué alegre era! (Ionesco, 1961, 17-18)

El diálogo carece de sentido, pero el Sr. y la Sra. Smith conversan con toda naturalidad. No se sorprenden como cuando el espectador la escucha. La normalidad y familiaridad de la situación pone en evidencia que los personajes tienen el profundo convencimiento de que entre ellos hay una apropiación genuina de lo que se habla. Visto desde *Sein und Zeit* esto es posible porque hay una comprensión de término medio (o sentido común)<sup>2</sup> que posibilita la comunicación. Los Smith se hallan instalados en ella; se comunican a través de esa comprensión media. El carácter no sorprendente y natural de los diálogos apunta justamente a eso. En cambio, lo ridículo y absurdo señala la uniformidad del lenguaje. Desde ya que ambos fenómenos están íntimamente ligados: porque la comprensión no pasa del término medio el lenguaje se vuelve absurdo.

Para ser más preciso la comprensión de término medio es inherente al lenguaje mismo. En efecto, el *Dasein* no inventa el lenguaje, sino lo hereda. Esto significa que el *Dasein* existe junto a frases hechas, eslóganes, estereotipos que le garantizan una comprensión inmediata y fácil. Sobre la base de esta mediana comprensibilidad inherente al lenguaje se desenvuelve la comunicación de todos los días. De esta manera, el *Dasein* ya sabe de antemano cómo resolver los problemas, ya no hay nada original. Se podría decir que *La cantante calva* tiene como telón de fondo esa comprensión media que cumple el papel de interlocutor entre cada uno de los personajes. Por ello muchos de los diálogos no son otra cosa que frases hechas y estereotipadas. En la escena XI esto aparece de un modo manifiesto.

*Sra. Martin:* Puedo comprar un cuchillo de bolsillo para mi hermano, pero ustedes no pueden comprar Irlanda para su abuelo.

*Sr. Smith:* Se camina con los pies, pero se calienta mediante la electricidad o el carbón.

*Sr. Martin:* El que compra hoy un buey tendrá mañana un huevo.

*Sra. Smith:* En la vida hay que mirar por la ventana.

*Sr. Smith:* Cuando estoy en el campo me agradan la soledad y la calma.

*Sra. Martin:* Prefiero un pájaro en el campo a una calcetín en una carretilla.

*Sr. Smith:* Es preferible un bife en una cabaña que leche en un palacio.

*Sr. Martin:* La casa de un inglés es un verdadero palacio.

*Sra. Smith:* No sé hablar en español lo bastante bien como para hacerme entender.

*Sr. Martin:* Charity begins at home. (Ionesco, 1961, 42-43)

La escena número XI no es más que una sucesión de lugares comunes del lenguaje y frases estereotipadas. Nuevamente los personajes conversan con naturalidad pues son conscientes de que tienen como fundamento la autoridad, probada ya de muchas maneras, de sus frases. En efecto, el lenguaje estereotipado se les presenta como una estratagema que le garantiza una apropiación genuina de lo que están diciendo. La garantía se funda en el peso de la tradición. Los personajes de *La cantante calva* repiten lo que se dijo ya desde siempre. Si se arriesgaran a traspasar los límites del lenguaje común, si intentaran cualquier tipo de innovación, entonces perderían la seguridad que les brinda lo que está en boca de todos, ingresarían en un terreno escarpado y desconocido. Depositán en manos del lenguaje su responsabilidad; huyen frente a la posibilidad de hacerse cargo por sí mismos de una comprensión genuina, que debería ser hecha a contrapelo de lo que prescribe el lenguaje como sabido ya de antemano. Se sienten seguros dentro del marco de lo conocido y sabido por todos. Así pues, se comprenden por las posibilidades de ser encerradas en el lenguaje y se cierran a otras que podrían llegar a descubrirse como más genuinas.

## 2.2. La convivencia (*Miteinandersein*) y la curiosidad (*die Neugier*)

Pero no sólo las habladorías revelan quienes son los personajes. El otro rasgo con el que Heidegger describe la impropiedad, a saber, la curiosidad (*Neugier*) ayuda a comprender más a fondo ciertos pasajes de la obra. Esta modalidad de la impropiedad arrojará una nueva luz sobre los análisis anteriores.

En primer lugar cabe señalar que la acción no transcurre en lo que sería el mundo del trabajo. Los trabajos y las tareas cotidianas han cesado y los personajes disponen de un tiempo libre que lo utilizan para conversar. Una vez que los

Martin se encuentran con los Smith, se saludan, se sientan y no saben cómo comenzar el diálogo. La escena VII comienza con la imposibilidad de iniciar la conversación; los personajes están nerviosos y no saben qué hacer. La pregunta que resulta de aquí es la siguiente: ¿cómo comprender este silencio inicial? ¿Qué significa el nerviosismo de los personajes?

Un pasaje de *Sein und Zeit* puede servir para interpretar esta escena. Después haber delineado el sentido de la propiedad de la existencia como aquella posibilidad que pone al *Dasein* ante sí mismo, Heidegger añade que junto con la identidad auténtica es posible también un modo propio de convivir (*Miteinandersein*) con los otros, a saber, aquel por el que el *Dasein* en vez de sustituir al otro lo deja ser él mismo (Cfr. SuZ, 122; GA 20: 223-224)<sup>3</sup>.

El *Dasein* resuelto puede llegar ser la “conciencia” de los otros. A partir de este ser sí mismo propio surge en primer lugar la convivencia propia, más no de los compromisos ambiguos y celosos y de las fraternidades locuaces en el se (*man*) y en aquello que él quiera emprender. (SuZ, 298)<sup>4</sup>

A mi juicio, el trasfondo de esta escena consiste en la ruptura e incapacidad del lenguaje cotidiano para comprender y apropiarse cabalmente de la convivencia propia. En este encuentro de los personajes de la obra asoma tímidamente el modo propio de convivir. Pero inmediatamente los personajes huyen de él y disfrazan la situación con toses y frases dichas por compromiso. Se puede decir que tanto a los Martin como a los Smith por un instante se les brinda la posibilidad de encontrarse, descubrirse y relacionarse tal como ellos son. Vislumbran, aunque sólo sea oscuramente, la oportunidad de intentar una conversación y un trato distinto del que tienen cotidianamente. Esta oportunidad que asoma veladamente, produce una ruptura en las habladorías y se traduce en toses y frases nerviosas.

(Los Martin, sobre todo ella, parecen turbados y tímidos. Es porque la conversación se entabla difícilmente y a las palabras les cuesta salir al principio. Un largo silencio incómodo al comienzo y luego otros silencios y vacilaciones).

*Sr. Smith:* ¡Hum!

(Silencio)

*Sra. Smith:* ¡Hum, hum!

(Silencio)

*Sra. Martin:* ¡Hum, hum, hum!

(Silencio)

*Sr. Martin:* ¡Hum, hum, hum, hum!

(Silencio)

*Sra. Martin:* Oh, decididamente.

(Silencio)

*Sr. Martin:* Todos estamos resfriados.

(Silencio)

*Sr. Smith:* Sin embargo, no hace frío.

(Silencio)

*Sra. Smith:* No hay corriente de aire.

(Silencio)

*Sr. Martin:* ¡Oh, no, por suerte!

(Silencio)

*Sr. Smith:* ¡Ay, ay, ay!

(Silencio)

*Sr. Martin:* ¿Está usted disgustado?

(Silencio)

*Sra. Smith:* No se enchincha.

(Silencio)

*Sra. Martin:* Oh, señor, a su edad no debería hacerlo.

(Silencio)

*Sr. Smith:* El corazón no tiene edad.

(Silencio)

*Sr. Martin:* Es cierto.

(Silencio)

*Sra. Smith:* Así dicen.

(Silencio)

*Sra. Martin:* Dicen también lo contrario.

(Silencio)

*Sr. Smith:* La verdad está entre los dos.

(Silencio)

*Sr. Martin:* Es justo.

(Silencio)

(Ionesco, 1961, 26-27)

Ahora bien, los personajes huyen de su “sí mismo” no sólo ocultándose detrás de las habladorías, sino también cayendo en la vorágine de la curiosidad. En efecto, para salir de la situación embarazosa de no saber qué decir y qué hacer frente al otro, el Sr. Smith les propone a sus invitados que les cuenten anécdotas.

*Sr. Smith:* Ustedes que viajan mucho deberían tener, no obstante, cosas interesantes que relatarnos. (Ionesco, 196, 27)

Desde la escena VII hasta la IX inclusive, los Smith, los Martin, el capitán de bomberos y la mucama se entretienen contando anécdotas. El relato se ve interrumpido sólo momentáneamente cuando se detienen a considerar si cada vez que se oye llamar a la puerta, es porque hay alguien detrás de ella. El Bombero es quien aclara la cuestión rápidamente y luego es invitado a sentarse con ellos. La curiosidad aparece teatralmente bajo el ropaje del afán por las anécdotas y la compulsión a contar cosas novedosas e interesantes. La mayor parte de la acción se desarrolla cuando cada uno de los personajes cuenta sus propias anécdotas. Hay por parte de ellos una intención de llenar el tiempo. Las anécdotas se suceden una tras otra y los personajes se muestran ansiosos por conocer nuevas. Lo importante no consiste en detenerse en cada anécdota para enriquecerse con otras experiencias, sino lo decisivo es la curiosidad que los impulsa y los arrastra a considerar solamente lo nuevo. El tiempo predominante de la obra es un futuro decadente. La curiosidad hace que lo nuevo una vez visto, ya no sirva. Y así los personajes son en un presente totalmente lábil y efímero, que pierde relevancia frente al futuro. Y a su vez el futuro, es decir, la posibilidad que habrá de venir, está condenada a no tener efectividad.

Nuevamente es el absurdo quien pone en evidencia teatralmente el carácter novedoso de las anécdotas y la temporalidad de los personajes. Ellos no están pendientes de lo que se dice en ese momento sino de lo que se contará; el valor de cada anécdota es la misma que la del “ahora” que se volatiliza; no tiene consistencia propia; se torna ilusoria frente a lo que vendrá. Da lo mismo decir una cosa u otra porque lo que se dice no tiene valor; lo importante es lo que se dirá.

*El bombero:* ¿Quieren que les relate anécdotas?

*Sra. Smith:* ¡Oh muy bien, es usted encantador!

*Sr. Smith, Sra. Martin, Sr. Martin:* ¡Sí, sí, anécdotas!  
¡Bravo!

(...)

*El bombero:* Pues bien, comienzo. ‘El perro y el buey’, fábula experimental: una vez otro buey le preguntó a otro perro: ¿por qué no te has tragado la trompa? Perdón, contestó el perro, es porque creía que era elefante.

*Sra. Martin:* ¿Cuál es la moraleja?

*El bombero:* Son ustedes quienes tienen que encontrarla.

*Sr. Smith:* Tiene razón.

*Sra. Smith:* Otra.

*El bombero:* Un ternero había comido demasiado vidrio molido. En consecuencia, tuvo que parir. Dio a luz una vaca. Sin embargo, como el becerro era varón, la vaca no podía llamarle ‘mamá’. Tampoco podía llamarle ‘papá’, porque el becerro era demasiado pequeño. Por lo tanto el becerro tuvo que casarse con una persona y la alcaldía tomó todas las medidas promulgadas por las circunstancias de moda.

*Sr. Smith:* De moda en Caen.

*Sr. Martin:* Como el mondongo.

*El Bombero:* ¿Lo conocían ustedes, entonces?

*Sra. Smith:* Lo publicaron en todos los diarios.  
(Ionesco, 1961, 34-35)

### 2.3. La ambigüedad (*Zweideutigkeit*)

El hablar para no decir nada y la curiosidad sin límites posibilitan la ambigüedad de los personajes y de la obra. Las frases hechas, los diálogos estériles y las anécdotas absurdas determinan de modo tal a los personajes que los vuelven ambiguos. La ambigüedad radica en esto: a primera vista los Smith, los Martin, el Bombero y la mucama parecen personajes que tienen una existencia independiente. Los Smith son, por un lado, un matrimonio que vive en las afueras de Londres, tienen dos hijos, una casa y mucama. Por otro lado, los Martin tienen su propia vida. Viven en Manchester, tienen una hijita que se llama Alice. A su vez tanto el Bombero como Mary (la mucama) tienen sus propias historias. Pareciera en una primera lectura que los personajes existen por ellos mismos, que asumieron responsablemente el desafío de la vida y que son dueños de su propia existencia. Ahora bien, el hecho de que su lenguaje no sea otra cosa que eslóganes, clisés y lugares comunes; el hecho de que ocupen su tiempo libre charlando impulsivamente sobre relatos ridículos y el hecho de que todo transcurra en un marco de naturalidad, nos insinúa, por ejemplo, que el Sr. Smith tranquilamente pueda ser el Bombero o la Sra. Martin. Desde el punto de vista del lenguaje, la identidad de los personajes se esfuma.

El lenguaje estereotipado termina por tragarse a los personajes ya que ellos no tienen nada que decir y, de esta manera, aceptan tácitamente la comprensión media que asume el rol de interlocutor válido. Así pues, quien habla en cada uno de ellos es la comprensión de término medio. Todos depositan en ella la responsabilidad de hablar con propiedad. Finalmente circula libremente a través de cada uno de los personajes asumiendo el disfraz de lo absurdo. Es la comprensión media quien impone sus puntos de vista y quien abre las distintas posibilidades de ser. Y de este modo todos se encuentran sumidos en un mismo proyecto común, en el cual es imposible decidir quién es quién. Podríamos decir que *La cantante calva* juega con el doble rostro de los personajes: sobre la base de la identidad de los personajes aparece enmascarado con el disfraz del lenguaje estereotipado “algo” que termina por arrancarles la identidad. Esta ambigüedad inherente a la identidad de los personajes se halla presente en toda la obra pero adquiere un rasgo notorio en dos momentos. El primero de ellos se encuentra en la escena IV cuando los Martin llegan a la casa de los Smith. Toda esta escena transcurre en la sala. Allí los Martin esperan la llegada de sus amigos. A pesar de que llegaron juntos ambos personajes se desconocen. El Sr. Martin no reconoce a la Sra. Martin como su esposa y lo mismo su cede con ella respecto de su esposo. De allí que el diálogo no tenga otra finalidad que la de recuperar su identidad como esposos.

*Sr. Martin:* Discúlpeme, señora, pero me parece, si no me engaño, que la he encontrado ya en alguna parte.

*Sra. Martin:* A mí también me parece, señor, que lo he encontrado ya en alguna parte. (Ionesco, 1961, 21)

Así comienza un lento ejercicio, poblado de dudas y temores, en el que van dándose cuenta de quienes son. Finalmente ya no tienen ninguna duda:

*Sr. Martin:* Entonces, estimada señora, creo que ya no cabe duda, nos hemos visto antes y usted es mi propia esposa... ¡Isabel, te he vuelto a encontrar!

*Sra. Martin:* ¡Donald, eres tú, darling! (Ionesco, 1961, 25)

Ya no quedan sombras de dudas: Donald e Isabel vencieron la ambigüedad y se recuperaron como sí mismos. Pero esto no termina aquí. La

identidad alcanzada es sólo aparente y engañosa. Será Mary, la mucama, quien en la escena siguiente se encargará de precipitarlos nuevamente al estado de ambigüedad anterior.

*Mary:* Isabel y Donald son ahora demasiado dichosos para que puedan oírme. Por lo tanto, puedo revelarles a ustedes (se refiere al público) un secreto. Isabel no es Isabel y Donald no es Donald... Es inútil que él crea que ella es Isabel, es inútil que ella crea que él es Donald: se equivocan amargamente. Pero ¿quién es el verdadero Donald? ¿Quién es la verdadera Isabel? ¿Quién tiene interés en que dure esta confusión? No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están. Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes. (Ionesco, 1961, 25)

Con el discurso de Mary la ambigüedad de la identidad de los personajes alcanza su grado máximo. No sólo Isabel y Donald no son ellos mismos, sino también Mary no es Mary sino Sherlock Holmes.

En las escenas VII y VIII nuevamente la ambigüedad aparece de una manera peculiar. Ya no referida a la identidad de los personajes, sino mostrando la ambigüedad de las habladorías y la curiosidad. En efecto la impropiedad de la existencia radica en que el *Dasein* existe en la ambigüedad de no saber cuáles son sus posibilidades genuinas y cuáles las impropias. De esta manera muchos pseudoproblemas y posibilidades pasan por verdaderamente importantes y dignos de atención. La ambigüedad se instala así en el seno mismo de la comprensión del hombre (*Dasein*).

Los personajes de *La cantante calva* se hallan desgarrados por esta modalidad de la comprensión. Y esto trae aparejado que durante toda la obra se afanen por charlar y discutir sobre cosas absurdas y sin sentido. En las escenas VII y VIII, los Smith, los Martin y el Bombero, se ven sumidos en una discusión que podemos considerarla el paradigma de la ambigüedad inherente a la comprensión. Allí discuten acaloradamente si cada vez que se oye llamar a la puerta hay o no hay alguien. El enfrentamiento se produce entre los Smith. La Sra. Smith representa la siguiente postura:

*Sra. Smith:* No me mandes a abrir la puerta. Has visto que era inútil. La experiencia nos enseña que cuando

se oye llamar a la puerta es que nunca está nadie en ella. (Ionesco, 1961, 29-30)

En cambio el Sr. Smith tiene otra opinión:

*Sr. Smith:* Cuando yo voy a la casa de alguien llamo para entrar. Creo que todo el mundo hace lo mismo y que cada vez que llaman a la puerta es porque hay alguien. (Ionesco, 1961, 29)

Finalmente el problema que suscitó la discusión, es resuelto por el Bombero:

*El Bombero:* Voy a hacer que se pongan de acuerdo. Los dos tienen un poco de razón. Cuando llaman a la puerta, a veces hay alguien y a veces no hay nadie. (Ionesco, 1961, 32)

Nuevamente es el absurdo la clave teatral que nos pone ahora ante la ambigüedad de la comprensión. En la discusión de los Smith y en la respuesta del Bombero veo la puesta en escena de aquella comprensión que yerra y divaga entre medio de pseudoproblemas y falsas soluciones sin detenerse a distinguir lo genuino de lo derivado.

Por último, resta por decir algo sobre la ambigüedad de la obra en general (hasta aquí hablé sobre los personajes). Quizá el signo más evidente de ello esté dado por la falta de unidad de la obra. Como lo señalé más arriba, *La cantante calva* no tiene unidad de acción. Dicho con más exactitud: sólo mantiene un marco en el que se mueven los personajes y que hace las veces de aquella. Desde este punto de vista, las distintas escenas que componen la obra se hallan ligeramente hilvanadas entre sí. La obra carece de la necesidad y coherencia que le otorgaría si plantease una situación, la desarrollara y luego le brindara un final. Al no seguirse las escenas necesariamente unas de otras, se tornan ambiguas. En efecto, podríamos cambiar algunas de lugar y no se alteraría en nada la obra. Esto crea la sensación de que en el fondo no sucede nada. De este modo *La cantante calva* juega con la siguiente ambigüedad: aparentemente hay una coherencia en la sucesión de escenas pero la unidad pende de un hilo muy frágil; así las escenas aparecen yuxtapuestas y, por lo tanto, como intercambiables.

#### 2.4. El protagonista de *La cantante calva*: el se (*man*)

Hasta aquí mostré cómo los rasgos que Heidegger atribuye a la impropiedad, a saber, habladurías, curiosidad y ambigüedad determinan a los personajes y la estructura de la obra en general. En este último punto voy a finalizar la interpretación de *La cantante calva* tratando de responder a la siguiente pregunta: ¿quién es finalmente el verdadero protagonista de la obra?

Cuando hablé sobre la ambigüedad, dije que ella hundía sus raíces en la identidad de los personajes. En ese momento señalé que ellos pugnaban por ser sí mismos luchando contra el despotismo del lenguaje estereotipado. Éste finalmente terminaba por conquistar a los Smith, a los Martin, al Bombero y a la mucama. En cierta medida ellos consienten en depositar su identidad en manos del lenguaje en virtud de que no tienen nada que decir. De esta manera la comprensión media del lenguaje los ayuda a salir del paso y a poder entablar una conversación huera y vacía. En el final de la obra hay un intento por salir de esta situación. Poco a poco los Smith y los Martin comienzan a sentirse incómodos. La incomodidad se transforma en agresión y lucha. Hay un oculto deseo de romper con la cotidianidad que termina por quebrar y desarticular la comprensión media del lenguaje.

(Después de la última réplica del Sr. Smith los otros callan durante un instante, estupefactos. Se advierte que hay cierta nerviosidad. Los sones del reloj son más nerviosos también. Las réplicas que siguen deben ser dichas al principio en un tono glacial, hostil. La hostilidad y la nerviosidad irán aumentando. Al final de esta escena los cuatro personajes deberán hallarse en pie, muy cerca los unos de los otros, gritando sus réplicas, levantando los puños, dispuestos a lanzarse los unos contra los otros).

*Sr. Martin:* No se hace brillar los anteojos con betún negro.

*Sra. Smith:* Sí, pero con dinero se puede comprar todo lo que se quiere.

*Sr. Martin:* Prefiero matar un conejo que cantar en el jardín.

*Sr. Smith:* Cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas, cacatúas.

*Sr. Martin:* ¡Toca mi toca!

*Sr. Martin:* ¡Tu toca de loca!  
*Sr. Smith:* La toca en la boca, la boca en la toca.  
*Sra. Martin:* Disloca la boca.  
*Sra. Smith:* Emboca la toca.  
*Sr. Martin:* Emboca la toca y disloca la boca.  
*Sr. Smith:* Si se la toca se la disloca.  
*Sra. Smith:* ¡Usted está loca!  
*Sra. Martin:* ¡Y usted me provoca!  
*Sr. Martin:* ¡Sully!  
*Sr. Smith:* ¡Prudhomme!  
*Sra. Martin, Sr. Smith:* ¡Francois!  
*Sra. Smith, Sr. Martin:* ¡Coppée!  
*Sra. Martin, Sr. Smith:* ¡Coppée Sully!  
*Sra. Smith, Sr. Martin:* ¡Prudhomme Francois!(...)  
*Sr. Smith:* ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!  
*Sra. Martin:* ¡B, c, d, f, g, h, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!  
*Sr. Martin:* ¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo!  
*Sra. Martin:* (imitando al tren) ¡Teuf, teuf, teuf, teuf,  
 teuf, teuf, teuf, teuf, teuf!  
*Sr. Smith:* ¡Es!  
*Sra. Martin:* ¡No!  
*Sr. Martin:* ¡Por!  
*Sra. Smith:* ¡Allá!  
*Sr. Smith:* ¡Es!  
*Sra. Martin:* ¡Por!  
*Sr. Martin:* ¡A!  
*Sra. Smith:* ¡Quí!

*Todos juntos:* ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por  
 allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por  
 allá, por aquí! (Ionesco, 1961, 43-45)

El intento por superar el lenguaje banal de todos los días queda trunco. A pesar de la ruptura del lenguaje, los personajes sucumben ante él. En el final de *La cantante calva* la identidad de los personajes sale a la luz. La comprensión de término medio es quien dictamina las reglas del juego escénico y quien prescribe lo que dirán y harán los personajes. Los Smith, los Martin, el Bombero y la mucama no son otra cosa que distintas variaciones de la comprensión de término medio. Todos son uno mismo. Y es precisamente este impersonal “uno” o “se” (*man*) el verdadero protagonista de la obra. En efecto, en el final salta a la vista que todo intento por superar la cotidianidad desde ella misma es inútil. El lenguaje se rompe y al quebrarse devora la frágil identidad de los personajes. El protagonista es este lenguaje absurdo que no es nadie (no es el Sr. y la Sra. Smith, ni los Martin, ni

el Bombero, ni la mucama), pero sin embargo y, paradójicamente, es cada uno de ellos en cuanto se comprenden por él depositando en sus manos las riendas de la existencia. Las frases hechas, eslóganes y el hablar para no decir nada se descubren finalmente como la genuina identidad de los personajes y como el verdadero protagonista de la obra. Los Smith y los Martin, así como el Bombero y la Mucama cuentan con esta identidad impersonal en la que pueden descargar su responsabilidad justamente porque no es nadie que tenga rostro y voz. Así pues, ellos podrían decir junto con Heidegger:

Disfrutamos y gozamos como *se* disfruta; leemos, vemos y juzgamos sobre literatura y arte como *se* ve y *se* juzga; nos apartamos de las “*grandes masas*” (*vomgrossen Haufen*), como *se* aparta de ello; consideramos “indignante”, lo que *se* considera indignante. (SuZ, 126-127)

Este “se” impersonal en el que todos son uno mismo es el protagonista principal de *La cantante calva*. Como señalamos más arriba, los personajes pretenden superar el dominio del lenguaje y no lo logran. En un primer momento la comprensión de término medio se quiebra y el lenguaje ya no resulta absurdo sino desarticulado. Pero inmediatamente el “se” vuelve a imponer su autoridad.

Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora Martin están sentados como los Smith al comienzo de la obra. Esta vuelve a comenzar con los Martin que dicen exactamente lo mismo que los Smith en la primera escena, mientras se cierra lentamente el telón. (Ionesco, 1961, 45)

Así concluye *La cantante calva*: Los Martin son los Smith y los Smith son los Martin. En definitiva el final de la obra nos dice que los personajes no tienen consistencia propia y, por lo tanto, son intercambiables. O para ser más exactos: todos son uno mismo. Esto quiere decir que los Martin, los Smith, el Bombero y la mucama no son otra cosa que un mero juego escénico del único protagonista con identidad: el “se”. El lenguaje juega en el escenario a que es el Sr. y la Sra. Smith, el Sr. y la Sra. Martin, el bombero y la mucama.

A modo de síntesis se puede decir que *La cantante calva* como discurso teatral sirvió para tener una comprensión de la mutua implicancia de lo que Heidegger denomina el análisis existencial (*existentiell*) y el existenciario (*existenzial*). En efecto, la analítica existenciaria o, lo que es lo mismo, el discurso filosófico ganó mayor concreción en lo que se refiere a la descripción de una de las posibilidades fundamentales del *Dasein*, a saber, la impropiiedad. Y viceversa, el ámbito de lo existencial ahora no resulta tan lejano de aquella, sino por el contrario, mejor comprendido. *La cantante calva* proporciona un modelo intermedio entre la mera facticidad y el concepto de la filosofía.

### Notas

1. Por "situación enunciativa originaria" entiendo lo que Heidegger denomina propiedad, es decir, aquella posibilidad del *Dasein* por la que se apropia de sí mismo.
2. La comprensión de término medio alude a los significados que están cristalizados en el lenguaje por la tradición y uno los acepta como dados y evidentes. La comprensión de término medio constituye el sentido común no como aquellas verdades evidentes de la percepción, sino como las interpretaciones o marcos referenciales convencionales que el lenguaje provee.
3. Se cita *Sein und Zeit* como SuZ, y *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs* como GA 20.
4. La traducción es mía.

### Bibliografía

- Heidegger, M. (1986) *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- \_\_\_\_\_. (1994) *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Ionesco, E. (1961) *La cantante calva*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (1965) *Notas y contranotas*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_\_\_. (1989) *La búsqueda intermitente. Diario íntimo*. Buenos Aires: Gedisa.
- Ricoeur, P. (1980) *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- \_\_\_\_\_. (1995a) *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1995b) *Tiempo y Narración I*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1995c) *Tiempo y Narración II*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1996) *Tiempo y Narración III*. México: Siglo XXI.
- Spanos, W. (Ed.) (1979) *Martin Heidegger and the question of literature*. Bloomington-London: Indiana University press.
- Von Herrmann, F. W. (1985) *Subjekt und Dasein. Interpretationen zu „Sein und Zeit“*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- \_\_\_\_\_. (1987) *Hermeneutische Phänomenologie des Daseins. Eine Erläuterung von Sein und Zeit, Band I*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.