

LAS FORMAS DEL ABSURDO Y EL SINSENTIDO EN LA LITERATURA

KINDS OF ABSURDITY AND NONSENSE IN THE LITERATURE

José Enrique PÉREZ TÉLLEZ

Universidad Autónoma de Nuevo León (México)

enriquetellez27@gmail.com

Resumen: La narrativa se sirve de estrategias para cuestionar la realidad y por ende la regularidad de los fenómenos. Uno de los recursos que posee la literatura es el sinsentido, el cual puede expresarse de cuatro formas de acuerdo con las paradojas expuestas por Deleuze en *Lógica del sentido*. En este trabajo se plantea una tipología del absurdo como una de las formas de expresar el sinsentido en la literatura y se analiza la presencia del absurdo en los cuentos: *Hijo del alma* y *La noche*; la obra *Esperando a Godot* y la novela *El caballero inexistente*.

Abstract: Narrative has strategies which its main objective is question the reality and the regularity of phenomenon, one of them is the nonsense and according the paradox of Deleuze in *Logic of sense*, there are four types or expressions of nonsense. In this work I propose a typology of absurd as a way to express the nonsense and then analyze the presence of absurd in the stories: *Hijo del alma* and *Night: a nightmare*, the play *Waiting for Godot* and the novel *The nonexistent knight*.

Palabras clave: Absurdo. Sentido. Sin sentido. Paradoja. Forma. *Hijo del alma* (Pardo Bazán). *La noche* (Maupassant). *Esperando a Godot* (Samuel Beckett). *El caballero inexistente* (Italo Calvino).

Key Words: Absurdity. Sense. Non sense. Paradox. Shape. *Hijo del alma* (Pardo Bazán). *La noche* (Maupassant). *Esperando a Godot* (Samuel Beckett). *El caballero inexistente* (Italo Calvino).

1. EL SINSENTIDO EN LA LITERATURA

El tema del sentido en la narrativa es primordial no solo porque es lo que posibilita la significación sino porque es lo que da coherencia y lógica interna al texto. Sin importar el tipo de relato podemos inferir algún tipo de sentido, por lo tanto la conclusión sería que todos los relatos poseen sentido y el sinsentido está excluido del ámbito de la literatura. Antes de llegar a una conclusión anticipada, habría que analizar en qué consiste el sentido en los relatos y comprobar si es cierta esa imposibilidad del sinsentido ya que; según nuestra lógica, el sentido mismo sería la condición previa de todo relato y a la vez su finalidad. Desde la perspectiva del autor no es posible contar una historia que no tenga sentido y desde la del lector, no se puede entender o pretender interpretar una historia que carezca de sentido.

Para comprender la idea de sentido y su aplicación en la literatura, tomaremos como base el libro *Lógica del sentido*, en el que Deleuze distingue cuatro paradojas que existen dentro de la noción de sentido:

La primera, es la que llama "Paradoja de la regresión, o de la proliferación indefinida" (Deleuze, 2005: 57), que se refiere a que el sentido siempre es sentido de otra cosa, es condicionante y condición, pues cuando expresamos algo hay, *a priori*, una serie de conceptos, palabras o imágenes que la acompañan y hacen posible. La serialización del sentido es infinita (como cuando buscamos una palabra en el diccionario) y a la vez se manifiesta como una acción de la memoria; es decir, la capacidad de relacionar.

La segunda, consecuencia de la primera, Deleuze la llama "Paradoja del desdoblamiento estéril o de la reiteración seca" (2005: 60) y se caracteriza por hacer evidente que, tanto las series que nos conducen a la afirmación como las que nos conducen a la negación poseen sentido. El sentido nunca permanece fijo, es como una ilusión: no existe y a la vez hace posible que existan todas las series.

La tercera, es la "Paradoja de la neutralidad, o del tercer estado de la esencia" (Deleuze, 2005: 61) y continúa lo expuesto en las anteriores paradojas: el sentido escapa de las dualidades, es neutro; indiferente, pero importante ya que es la esencia misma de toda proposición. Deleuze explica esta paradoja de la siguiente forma: "El sentido permanece estrictamente el mismo para proposiciones que se oponen, desde el punto de vista de la cualidad, de la cantidad, de la relación o desde el de la modalidad (2005: 63).

La cuarta y última es la "Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles" (Deleuze, 2005: 64) y consiste en que lo que no puede ser, lo que parece absurdo, también tiene sentido: "las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un sentido" (Deleuze, 2005: 64).

Estas cuatro paradojas sirven para establecer las condiciones de todo relato que posee sentido; al romper alguna de las siguientes normas se entrará en el terreno del sinsentido. Si seguimos las ideas de Deleuze, un relato tiene sentido:

1. Cuando las series de acciones o seres tienen un orden y una finalidad: siguen el principio de causalidad (causa-efecto) o el principio teleológico (medio-fin). El sentido es una serie, esa serie implica un orden, una relación entre los elementos y al mismo tiempo una disposición. En pocas palabras, un relato con sentido es aquel que tiene una estructura lineal y una lógica interna bien definida (inicio, desarrollo, clímax, desenlace). Si se altera ese orden el relato perdería sentido; por ejemplo: si el inicio de un relato es su desenlace, ha roto el orden temporal y por consecuencia el de la serie de acontecimientos.

2. Cuando la verdad es comprobable y la mentira se demuestra como tal. Un relato que posee sentido debe ser claro y no dejar dudas acerca de su contenido, si la trama nos muestra algo que pueda ser falso o sobrenatural, al final debe explicarse por medios racionales (como en la ciencia ficción o el género policiaco). Este punto es relevante, ya que la dimensión del sentido excluye muchos artificios narrativos como lo serían los utilizados en las fábulas o los cuentos de hadas.

3. Cuando solo existe un sentido. El sentido es neutro, no permite ninguna disyuntiva sino que es lo que posibilita la misma disyunción. Por lo tanto el sentido en un relato está exento de parcialidad, no puede haber dos sentidos, es decir, se debe evitar la ambigüedad.

4. Cuando se nombra solo aquello que es posible y existe en el mundo real. La última paradoja nos dice que aquello que no puede ser, o que no existe, también posee un sentido. Un relato que tenga sentido debe ser verosímil y permanecer siempre en el ámbito de lo real: lo que se puede comprobar racional y empíricamente.

Cualquier relato que rompa alguna o todas las reglas del sentido podrá considerarse como sinsentido. En primer lugar, por la ruptura de la serie, del orden; en segundo, por mostrar lo imposible; en tercero, por mostrar dos alternativas como posibles al mismo tiempo y por último, y quizá lo más importante, la presencia del absurdo. Existen muchos relatos que rompen estas normas, la idea de sentido parece contraria a la literatura, ya que si seguimos las reglas antes expuestas son muy pocos los relatos que podríamos catalogar dentro de la dimensión del sentido. El sin sentido es una estrategia literaria y hay relatos que tienen como esencia rechazar la idea de sentido o quizá sea más pertinente decir: relatos en los que se busca la suspensión de la noción del sentido.

2. LA PARADOJA Y EL ABSURDO

Como ya vimos, existen cuatro formas de transgredir la idea de sentido, una de ellas es por medio del absurdo, que Deleuze integra en las paradojas del sentido. Las otras tres paradojas son muy claras, pero cuando considera al absurdo como paradoja confunde dos fenómenos que son esenciales en los relatos que ponen en duda la noción de sentido.

El absurdo nos señala una falta de coherencia y de correspondencia, va en contra de la razón y la manera en que ésta percibe la realidad. Para Heacker "La palabra absurdo

designa la carencia absoluta de sentido, más aún, la carencia absoluta de ser" (1956: 116). Es decir, que los seres están fuera del ámbito de la significación y fuera de sí mismos en un espacio en el que su ser es negado. Pero ¿cómo se puede perder la identidad, cómo se logra escapar de la serie de significaciones? El absurdo no tiene una definición concreta, pero si dos características: "La supresión del principio de contradicción, la negación del principio de identidad" (Heacker, 1956: 116).

En primer lugar se suprime el principio de contradicción, que Eli de Gortari define así: "Ante dos juicios opuestos, el principio de contradicción establece que no pueden ser verdaderos simultáneamente y que, por lo tanto, uno de ellos es necesariamente falso" (2000: 401). El absurdo permite que dos acciones o seres se muestren como verdaderos y falsos al mismo tiempo, por lo tanto queda en suspenso el sentido. Por otra parte, se niega el principio de identidad, que podemos definir así: "Lo que es, es; y lo que no es, no es" (Gortari, 2000: 401). Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo, sin embargo, el absurdo negará este principio lógico.

Al suprimir el principio de contradicción todo puede ser posible, existirán los seres dobles y se alterará la forma de los fenómenos. Al negar el principio de identidad los seres están a la deriva en busca de una resignificación, la cual los alejará momentáneamente de ese primer significado que poseen.

Cuando los seres y acontecimientos pierden su identidad, podemos decir que "lo absurdo no tiene matices ni grados, presenta al entendimiento... una alternativa inconciliable, en la esencia y en la existencia" (Heacker, 1956: 117). Esta disyuntiva es la esencia del absurdo, el conflicto con la esencia se dará en el interior de los fenómenos, en sus cualidades. El conflicto con la existencia se dará en el exterior, en su materialidad.

Paradoja y absurdo son diferentes. Según Heacker, la paradoja "tiene grados y matices, y es un concepto relativo, basado en el hecho que existen diversas esferas del ser" (1956: 117). El absurdo presenta un conflicto a los sentidos y para comprender la esencia del absurdo es necesario conocer lo que posibilita nuestras experiencias.

La obra de Kant está encaminada a encontrar los límites. En la *Crítica de la razón pura* la pregunta a contestar es ¿cuáles son los límites del conocimiento?; y en la *Estética trascendental* las preguntas son ¿cuáles son los límites de los sentidos? ¿qué es aquello que hace posible el conocimiento empírico? Para contestar, Kant excluye lo racional y espera encontrar intuiciones puras que serán los límites de los sentidos y, al mismo tiempo, el origen de cualquier experiencia: "En la estética trascendental aislaremos primeramente la sensibilidad, separando de ella todo lo que el entendimiento, con sus conceptos, piensa en ella, para que no nos quede nada más que la intuición empírica" (2002: 114).

La respuesta parece apresurada, pues Kant empieza con la conclusión y después nos muestra los fundamentos: "En esta investigación se hallará que hay, como principios

del conocimiento *a priori*, dos puras formas de la intuición sensible, a saber: espacio y tiempo” (2002: 114). En pocas palabras, si se excluye la idea de tiempo o espacio deja de existir el sentido, lo cual nos lleva de nuevo a pensar en las paradojas propuestas por Deleuze y, sobre todo, en el absurdo.

En la exposición de Kant lo que nos interesa son las conclusiones a las que llega su investigación acerca de la intuición empírica. En lo referente al tiempo, una de las conclusiones consiste en que “El tiempo es la forma del sentido interno, es decir, de la intuición de nosotros mismos y de nuestro interior. El tiempo no puede ser determinación alguna de los fenómenos externos” (2002: 121). Sin la idea de tiempo no tendríamos identidad, pues se alteraría el orden de nuestros recuerdos y no seríamos conscientes de la causalidad.

Siguiendo las ideas de Kant, podemos concluir que la suspensión o exclusión de la idea de tiempo es lo que origina el absurdo. Lo que mantiene estable nuestra identidad es el tiempo, sin él nuestro exterior se vuelve contradictorio. Esa sería la diferencia con la paradoja, el absurdo se presenta en la forma, en lo perceptible, por ejemplo: podemos decir que una persona viste de manera absurda, pero no de manera paradójica.

En cuanto al espacio, una de las conclusiones es la siguiente: “El espacio no es más que la forma de los fenómenos de los sentidos externo, es decir, la única condición subjetiva de la sensibilidad, mediante la que nos es posible la intuición externa” (Kant, 2002: 117). Sin la noción del espacio es imposible el conocimiento del exterior y ocurre lo contrario que en el absurdo, la identidad queda en suspenso porque en el fondo hay una contradicción, lo cual pertenece al terreno de la paradoja.

Al igual que Kant, podemos hacer una especie de conclusiones acerca de las intuiciones empíricas y su relación con la idea de sentido. Existen dos formas de expresar el sinsentido: el absurdo y la paradoja.

La paradoja tiene como características:

- a) Se expresa por medio de la ausencia de espacio y cuestiona problemas relacionados con el tiempo.
- b) Consiste en la supresión del principio de identidad y la negación del principio de contradicción.
- c) La identidad de los seres o acciones es puesta en suspenso y es resultado de una contradicción en el interior.

En cambio el absurdo:

- a) Se expresa por medio de la ausencia de tiempo y cuestiona problemas relacionados con el espacio.
- b) Consiste en la supresión del principio de contradicción y la negación del principio de identidad.
- c) La contradicción de los seres o acciones radica en su falta de identidad.

Una vez establecidas las diferencias entre el absurdo y la paradoja, vamos a definir las formas en que se presentan en el relato. La paradoja ha sido analizada por Deleuze, por lo tanto solo tomaremos en cuenta el fenómeno del absurdo, que para este autor formaba parte de las paradojas del sentido.

Podemos establecer cuatro tipos de absurdo, los cuales pueden estar presentes en un solo relato o predominar uno sobre los demás. Para ejemplificar cada tipo de absurdo tomaremos un relato diferente, lo anterior con el fin de analizar diversos géneros y no porque el relato presente solo un tipo de absurdo.

3. LAS CUATRO FORMAS DEL ABSURDO

El primer tipo de absurdo es el de la *cantidad*: un ser o acontecimiento que posee un tamaño y dimensiones definidas, se exagera o disminuye de tal manera que ocurre un alteración de grado en lo que se considera normal. En el cuento *La noche* de Guy Maupassant, podemos ver cómo el personaje es sorprendido, en su caminata nocturna, por una oscuridad que repentinamente cubre la ciudad de París. Desde el inicio del relato el protagonista hace evidente que ha perdido la noción de tiempo, lo cual es esencial para la presencia del absurdo:

El caso es que ayer -¿fue ayer?- Sí, sin duda, a no ser que haya sido antes, otro día, otro mes, otro año -no lo sé-. Debí ser ayer, pues el día no ha vuelto a amanecer, pues el sol no ha vuelto a salir. Pero, ¿desde cuándo dura la noche? ¿desde cuándo...? ¿Quién lo dirá? ¿Quién lo sabrá nunca? (Maupassant, 2001: 104).

Una vez situados en un tiempo ambiguo, comienza con la descripción de su caminata, la cual nos hace pensar en el ambiente cotidiano y melancólico de una noche parisina. Gracias a este inicio logramos percibir la transformación que sufre la ciudad y también la aparición progresiva del elemento sobrenatural que necesita del absurdo para expresar el sinsentido: "Todo se veía claro en el aire ligero, desde los planetas hasta las farolas de gas. Brillaban tantas luces allá arriba y en la ciudad que las tinieblas parecían iluminarse" (Maupassant, 2001: 104).

Repentinamente la noche avanza y comienza a cubrir lo que encuentra a su paso: los edificios, el mercado, la gente. Este fenómeno, inexplicable, es intuido por el personaje antes de su manifestación, pues siente que la noche aumenta no su oscuridad sino su volumen, "Por primera vez sentí que iba a suceder algo extraordinario, algo nuevo. Me pareció que hacía frío, que el aire se espesaba, que la noche, que mi amada noche, se volvía pesada en mi corazón" (Maupassant, 2001: 105). El absurdo de la cantidad, en

este relato, se logra por medio de la sinestesia, ya que el personaje le atribuye peso a la oscuridad y de esa forma comienza a sentir sus efectos.

La oscuridad avanza, aumenta su cantidad y desaparecen hasta los ruidos de la ciudad, lo cual llena de terror al protagonista, pues cree estar al borde de la locura. Como habíamos apuntado, el absurdo se produce por la ausencia de tiempo, ya que gracias a él tenemos una identidad estable, por eso el personaje ante la presencia de la oscuridad inverosímil; se refugia en el tiempo para comprobar que no ha perdido la razón: “¿Qué hora era? Saqué mi reloj, pero no tenía cerillas. Oí el leve tic-tac de la pequeña pieza mecánica con una desconocida y extraña alegría. Parecía estar viva. Me encontraba menos solo” (Maupassant, 2001: 107).

Mientras más fuerte es la noche, más se aferra a saber la hora y buscar lugares iluminados, pues por medio del tiempo es como recuperará el sentido y la regularidad de los fenómenos. Al final, el personaje no tiene donde ocultarse de la noche, el tiempo desaparece, y de esta forma la oscuridad termina por consumir al personaje, “Ningún reloj sonaba en los campanarios o en los monumentos. Pensé: «Voy a abrir el cristal de mi reloj y tocaré la aguja con mis dedos.» Saqué el reloj... ya no sonaba... se había parado. Ya no quedaba nada, nada” (Maupassant, 2001: 108). Cuando el tiempo deja de transcurrir el personaje desaparece, se encuentra en un lugar indeterminado, por lo tanto no existe nada y desde esa nada nos relata su historia.

El segundo tipo de absurdo es el de la *cualidad* y afecta la esencia de un sujeto u objeto, pues según la definición de Heacker el absurdo niega el principio de identidad (1956: 116). Es decir, aquello que tenga ciertas cualidades o atributos que lo hagan ser, repentinamente será presentado con otra u otras cualidades sin que pierda su identidad. Esta segunda forma del absurdo se puede ver claramente en el cuento *Hijo del alma* de Emilia Pardo Bazán. En el relato un doctor le platica a su interlocutor un caso excepcional, pues le es difícil dar un diagnóstico y tratamiento ya que implica la posible presencia de un elemento sobrenatural.

Al igual que en el cuento de Maupassant, nos describe de inicio una situación cotidiana: un doctor y su amigo caminando por la calle después de salir de la Filarmónica. El acompañante es quien narra la historia y nos anuncia el cambio o giro necesario para alterar la noción de sentido, “Una tarde muy larga, muy neblirrosada, de fin de primavera, me anunció algo “rarísimo” (Pardo Bazán, 1964: 1601).

El doctor cuenta que una mujer acudió desesperada en busca de su ayuda, pues su hijo estaba muy débil y probablemente moriría si no era atendido a tiempo. Cuando el doctor ve al niño de inmediato advierte que tiene un grave problema de salud: “Sus ojos semejaban vidrios; su tez fina, de chiquillo, se ranciaba ya con tonos de cera; sus labios no ofrecían rosas, sino violetas pálidas, y sus manos y su piel estaban frías con exceso; al tocarle me pareció tocar un mármol” (Pardo Bazán, 1964: 1601).

La madre también tenía un aspecto diferente, parecía ser víctima no solo de una afección física sino también de un fuerte conflicto emocional; en ella el doctor logra percibir “el espanto, el terror profundo, vago y sin límites, lo que expresan su semblante tan perfecto y sus ojos desquiciados, de ojera mortificada por la alucinación y el insomnio” (Pardo Bazán, 1964: 1601). Para el doctor es imposible adivinar el motivo de la consulta, por lo tanto pide hablar a solas con la señora, pues de esta forma podría preguntar sin problemas el motivo de su preocupación.

Una vez que el niño sale del consultorio la explicación del problema es inmediata: “Lo que hay, señor doctor, e importa que usted se fije en ello, es que cuando mi Roberto fue engendrado, su padre había muerto ya” (Pardo Bazán, 1964: 1602). Lo primero que piensa el médico es que la mujer ha perdido la cordura; pero después se da cuenta, por su semblante y tono de voz, que lo más probable es que estuviera confundida. Al pedir detalles, la madre contesta que su hijo no tiene cuerpo porque es producto de la unión de ella con el alma de su esposo; extraña teoría que el doctor no niega, pero tampoco descarta.

La causa de la duda del médico es que la madre le cuenta que su marido llegó en la madrugada de un largo viaje y pasó la noche con ella. Al día siguiente encuentran el cadáver del esposo en el camino a casa y le revelan que, por el estado del cuerpo, tenía varios días de haber sido asesinado. El doctor, interesado en esclarecer el caso, le pregunta a la mujer si no pudiera existir la posibilidad de que otra persona tomara el lugar de su esposo.

La señora responde indignada y ofendida por las palabras del médico, para ella es un insulto pensar que alguien asesinó a su esposo, le robó las llaves y entró a la casa para estar con ella:

Pues qué, ¿confundiría yo con nadie a mi Roberto? Su voz, sus brazos, ¿se parecían a los de nadie? ¡No lo dude usted! Era él mismo... era su alma... y por eso mi hijo no tiene cuerpo..., es decir, no tiene vigor físico, carece de fuerzas... Es hijo “de un alma”... Eso es, y nada más... Si no le entiende usted así, doctor, bien poco alcanza su ciencia... (Pardo Bazán, 1964: 1603).

La razón, es decir, la ciencia médica, no sirve para explicar la condición del niño y por más que el doctor se niega a creer, la madre se empeña en demostrar que su relato es verídico. La prueba, que ella considera definitiva, consiste en una fotografía de su esposo en la que aparece cuando era niño. Dicha imagen coincide a la perfección con la de su hijo, haciendo poco probable la teoría del médico quien insiste en encontrar una explicación racional: “Confieso que di un respingo de sorpresa: veía exactamente el

mismo semblante del niño que, a dos pasos de nosotros, detrás de la cerrada puerta, se entretenía en hojear ilustraciones” (Pardo Bazán, 1964: 1603).

En este caso, el absurdo se manifiesta de manera externa debido a un conflicto en la esencia del propio ser, pues el niño es al mismo tiempo un alma, ha perdido su cuerpo, y su cualidad de ser humano se pone en duda. Esta es precisamente la forma en que Hecker define el absurdo, “como alternativa inconciliable, en la esencia y en la existencia” (1956: 117). En este relato el absurdo consiste en que un ser es dos cosas al mismo tiempo y que éstas producen una suspensión del principio de identidad.

El tercer tipo de absurdo es el de la *modalidad* o la función de los seres y acontecimientos, es decir, algo que tenía una función determinada, de pronto tendrá una utilidad fuera de lo común hasta el punto de llegar a la contradicción. En la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, los personajes tienen una cantidad de tiempo imposible de estimar (pueden ser días o años, en el texto no se especifica) esperando la llegada de Godot, un ser tan indeterminado que el espectador al final puede terminar con la idea que puede ser cualquier cosa o simplemente llegar a la conclusión de que este personaje no existe.

Desde el inicio podemos tener una idea de lo absurdo de la situación, dos personajes en un camino, es decir, en cualquier lugar, al lado de un árbol esperando a alguien que no conocen y que; además, no saben bien si tienen que esperarlo o si ese es el lugar donde quedaron para encontrarse:

VLADIMIR: *Esperamos a Godot.*

ESTRAGÓN: *Es cierto. (Pausa.) ¿Estás seguro de que es aquí?*

VLADIMIR: *¿Qué?*

ESTRAGÓN: *Donde hay que esperar.*

VLADIMIR: *Dijo delante del árbol. (Miran el árbol.) ¿Ves algún otro? (Beckett, 1970: 15).*

Durante el desarrollo de la obra los personajes tienen conversaciones triviales o sin sentido, las cuales no aportan ni dan continuidad a la trama, misma que al final descubrimos como inexistente. Por lo tanto, la acción de esperar adquiere una función totalmente opuesta, pues lo lógico, lo que tiene sentido, es que cuando esperamos a alguien sabemos quién es y acordamos con anticipación el lugar en que nos encontraremos. El elemento constante en la trama es la espera, misma que carece de sentido y también tiene problemas de logística:

ESTRAGÓN: *Cuándo debíamos esperarle.*

VLADIMIR: *Dijo el sábado. (Pausa.) Creo.*

ESTRAGÓN: *Después del trabajo.*

VLADIMIR: *Debí apuntarlo. (Registra en sus bolsillos, repletos de toda clase de porquerías.)*

ESTRAGÓN: *Pero, ¿qué sábado? ¿O lunes? ¿O viernes?*

VLADIMIR: *(Mira enloquecido a su alrededor como si la fecha estuviera escrita en el paisaje.): No es posible.*

ESTRAGÓN: *O jueves (Beckett, 1970: 16).*

En esta obra también es importante la cuestión temporal, es evidente su desconocimiento del día en que verán a Godot y precisamente esta ignorancia es la que nos lleva a pensar en el absurdo. En el cuento de Maupassant, el personaje insiste en saber la hora, desea recuperar el sentido; en cambio, a los personajes de la obra de Beckett no les interesa el tiempo. Ellos repetirán la rutina hasta que llegue Godot, no saben cuándo ocurrirá, pero están convencidos que así será:

VLADIMIR: *Un... (Se contiene.) ¿Qué insinúas? ¿Qué nos hemos equivocado de lugar?*

ESTRAGÓN: *Ya debería de estar aquí.*

VLADIMIR: *No aseguré que vendría.*

ESTRAGÓN: *¿Y si no viene?*

VLADIMIR: *Volveremos mañana.*

ESTRAGÓN: *Y pasado mañana.*

VLADIMIR: *Quizá.*

ESTRAGÓN: *Y así sucesivamente.*

VLADIMIR: *Es decir...*

ESTRAGÓN: *Hasta que venga (Beckett, 1970: 15).*

La espera implica la esperanza de lograr un objetivo, se busca a una persona con alguna finalidad específica y después se acuerda un lugar y hora. En la obra se transgrede esta lógica, ya que ni los mismos personajes saben lo que obtendrán una vez que vean a Godot:

VLADIMIR: *Tengo curiosidad por saber qué va a decirnos. Sea lo que sea no nos compromete a nada.*

ESTRAGÓN: *¿Qué le hemos pedido concretamente?*

VLADIMIR: *¿No estabas?*

ESTRAGÓN: *No presté atención.*

VLADIMIR: *Bueno... Nada muy concreto.*

ESTRAGÓN: *Una especie de súplica.*

VLADIMIR: *Eso es.*

ESTRAGÓN: *Una vaga súplica.*

VLADIMIR: *Si tú lo dices.*

ESTRAGÓN: *¿Qué contestó?*

VLADIMIR: *Que ya vería* (Beckett, 1970: 19).

La espera es absurda porque no tiene ninguna finalidad, fuera de la idea de tiempo cualquier actividad carece de sentido. En la obra, se altera la función de una actividad tan simple como esperar y también se plantea un conflicto como consecuencia de la ausencia del tiempo, que como ya hemos visto, pone en suspenso la idea de sentido.

El cuarto tipo de absurdo es el de la *relación* y es quizá uno de los más explotados, pues gracias a él interactúan seres inexistentes con aquellos a los que podemos encontrarles un referente real. En *El caballero inexistente* de Italo Calvino, el personaje principal es un caballero de nombre Aguilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, que tiene la particularidad de no tener cuerpo y moverse solo por medio de la fuerza de voluntad. Este personaje es una armadura vacía que camina por el mundo como si fuera un ser humano, tiene voz, pensamiento y una determinada labor, servir a los órdenes del ejército de Carlomagno:

—*¿Y ahora esto?* —exclamó el emperador—. *¡Entonces tenemos entre nuestras filas un caballero que no existe! Dejadme ver.*

Agilulfo pareció vacilar un momento, y después, con mano firme pero lenta, levantó la celada. El yelmo estaba vacío. Dentro de la armadura blanca de iridiscente cimera no había nadie.

—*¡Vaya, vaya! ¡Lo que hay que ver!* —dijo Carlomagno—. *¿Y cómo os las arregláis para prestar servicio, si no existís?*

—*¡Con fuerza de voluntad* —dijo Agilulfo—, *y fe en nuestra santa causa!* (Calvino, 2005: 18).

En esta novela, como en los ejemplos anteriores, no solo predomina un tipo de absurdo. Desde el momento en que se revela el nombre encontramos que la exageración en la cantidad nos hace pensar que es absurdo el nombrar así a una persona. Cuando Carlomagno lo escucha se sorprende y le conforta saber que no está obligado a aprenderlo de memoria, “—Aaah... —dijo Carlomagno, y del labio inferior, algo salido, le brotó un pequeño trompeteo, como diciendo: «Si tuviera que acordarme del nombre de todos, ¡estaría aviado!»” (Calvino, 2005: 17).

Después tenemos a un caballero que no tiene cuerpo, una armadura vacía, absurdo que afecta la esencia del personaje. En la novela vemos un caso similar al expuesto en

Hijo del alma, la apariencia del niño es reflejo de su situación interna y dudoso origen. En la obra de Calvino, la inexistencia del caballero es producto de una contradicción, existe sin existir, lo cual nos remite al absurdo de la cualidad:

—¿Por qué no le pica la sarna?

—¿Y en qué sitio quieres que le pique si no tiene ningún sitio? Ese es un caballero que no existe...

—¿Cómo que no existe? ¡Lo he visto yo! ¡Existía!

—¿Qué has visto? Chatarra... Es uno que está sin estar (Calvino, 2005: 26).

La función de la armadura es proteger el cuerpo, pero en este caso no hay nada que resguardar, es absurdo que el vacío necesite ser protegido, “—¿Y nunca os quitáis de encima la armadura? Volvió a murmurar. —No hay un encima. Quitar o poner para mí no tiene sentido” (Calvino, 2005: 30). El absurdo de la modalidad también lo encontramos en las acciones, quitar y poner no son alternativas, la lógica del caballero inexistente es distinta, como en *Esperando a Godot*, donde la acción de esperar no implica que llegue alguien y se tenga conocimiento de quién es.

Por último, el caballero inexistente participa en la guerra y convive con los demás a pesar de su condición, lo cual ya habíamos ejemplificado como absurdo de la relación. En la novela, nos presentan a este caballero con la virtud de la razón y la fuerza de voluntad, cualidades que son útiles para la guerra, pero no para la convivencia:

Siempre tenía razón, y los paladines no podían desentenderse, pero no ocultaban su descontento. Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los Otros de Corbentraz y Sura, caballero de Selimpia Citerior y de Fez, era desde luego un modelo de soldado; pero a todos les era antipático (Calvino, 2005: 19).

Es decir, lo juzgan por su forma de ser, pero no cuestionan su inexistencia, lo ven como un compañero de batallas; pues a pesar de su extraña condición puede comunicarse y servir a las órdenes del rey. Entonces se da una relación entre el caballero inexistente y el mundo, semejante a la del cuento *Hijo del alma*, en el que aparentemente un ser etéreo se relaciona con una mujer y procrean un nuevo tipo de ser, un alma que carece de cuerpo.

Estas cuatro maneras en que se presenta el absurdo afectan solamente a la forma de los seres y la percepción de la realidad. En los relatos en que se presenta el absurdo ocurre una suspensión de la idea de tiempo, algunos de los personajes permanecerán así (como en *Esperando a Godot*); pero en otras ocasiones buscarán recuperarla con el objetivo de recobrar el sentido (como en el cuento *La noche*). El absurdo es un fenómeno espacial, a

diferencia de la paradoja que ocurre en el tiempo y afecta la lógica del pensamiento. Esta característica del absurdo, su presencia en la forma de los objetos o seres, la ejemplifica Hecker al afirmar la posible existencia de “un hierro de madera” (1956: 123), lo cual no es paradójico sino simplemente absurdo.

La presencia del absurdo en las historias es necesaria; ya que nos señala los límites del sentido. Quizá todos los relatos contengan alguna o todas las formas del absurdo, por lo tanto es innegable que cada vez que rompemos la continuidad del sentido nos vemos obligados a cuestionar la regularidad de los fenómenos y nuestra propia identidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, S. (1970). *Esperando a Godot*. Barcelona: Barral Editores.
- CALVINO, I. (2005). *El caballero inexistente*. Madrid: Editorial Siruela.
- DELEUZE, G. (2005). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- GORTARI, E. (2000). *Diccionario de la lógica*. México: Plaza y Valdés.
- HECKER, T. (1956). *La joroba de Kierkegaard*. Madrid: Ediciones Rialp.
- KANT, I. (2002). *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Editorial Folio.
- MAUPASSANT, G. (2001). “La noche”. En *Cuentos fantásticos del siglo XIX: Lo fantástico cotidiano*, Italo Calvino (ed.), 103-108. Madrid: Siruela.
- PARDO BAZÁN, E. (1964). “Hijo del alma”. En *Obras completas*, vol. 2, 1601-1603. Madrid: Editorial Aguilar.

Recibido el 1 de mayo de 2015.

Aceptado el 30 de septiembre de 2015.