

# LOS DOMINIOS DE PHOBOS: EL MIEDO Y LA EXISTENCIA EN *LUZ NEGRA* DE ÁLVARO MENÉN DESLEAL<sup>1</sup>

## Resumen

*En este trabajo se analiza la obra de teatro de Álvaro Menén Desleal titulada Luz negra, desde la perspectiva del existencialismo de Albert Camus, Jean-Paul Sartre y, sobre todo, de las propuestas que Nicola Abbagnano expone en Introducción al existencialismo. Se vincula la obra con A puerta cerrada y Las moscas de Sartre, y con Esperando a Godot, de Samuel Beckett. En cuanto a la perspectiva, se prefiere el análisis del texto, en lugar del texto dramático, siguiendo de cerca las teorías que Raúl H. Castagnino expone en Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo.*

Palabras clave: *Álvaro Menén Desleal, teatro hispanoamericano, existencialismo, Camus, Sartre, Beckett y Nicola Abbagnano*

## Abstract

*This research analyses the drama of Álvaro Menén Desleal Luz negra (Black Light) in connection with Albert Camus and Jean-Paul Sartre existentialism, and the proposals of Nicola Abbagnano in Introduction to Existentialism. Luz negra is related with both Huis Clos (Closed Door) and Les Mouches (The Flies) of Sartre, and with Samuel Beckett Attendant Godot (Waiting for Godot). It is preferred the analysis of the text and not the analysis of the drama, in connection with Raúl H. Castagnino's theories exposed in Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano (Semiotic, Ideology, and Hispanic America Theater).*

Key words: *Álvaro Menén Desleal, Hispanic American Theater, Existentialism, Camus, Sartre, Beckett, and Nicola Abbagnano*

Tienen la conciencia intranquila, tienen miedo, y del  
miedo y la conciencia intranquila emana una fragancia  
deliciosa para las narices de los dioses.

*Las moscas*

Jean-Paul Sartre

Estáis muertos, no habiendo antes vivido jamás.  
Quienquiera diría que, no siendo ahora, en otro tiempo  
fuisteis. Pero, en verdad, vosotros sois los cadáveres de  
una vida que nunca fue.

*Trilce*

César Vallejo

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer a la Profesora Lorna Polo la corrección de este trabajo.



En El Salvador no se representan obras de teatro de gran envergadura hasta después de la década del cincuenta en el siglo XX. La figura aislada de Francisco Gavidia (1863-1955), que podría tomarse como el iniciador del teatro nacional salvadoreño y, a pesar de haber abarcado incluso las técnicas de Bertold Brecht, no produjo un revuelo mayor.<sup>2</sup> El primero en romper el silencio hacia un nuevo teatro es Walter Béneke (1928), específicamente con su obra *El paraíso de los imprudentes* (1955), pieza existencialista ambientada en París, en la cual se presenta la necesidad del cambio como promotor de la existencia. Le sigue Waldo Chávez Velasco, quien en *Fábrica de sueños* (escrita en Italia y publicada en San Salvador) se afilia al existencialismo de Martin Heidegger por la inconformidad del ser humano con la vida y la angustia.<sup>3</sup> Luego, en 1959, Béneke publica *Funeral Home*, la cual fue galardonada en el IV Certamen Nacional de Cultura, *Premio República de El Salvador*, en 1958, en primer premio compartido con *La ira del cordero* de Roberto Arturo Méndez, quien junto con Béneke sentó las pautas para el movimiento teatral existencialista.<sup>4</sup> De la obra de Béneke ha dicho Carlos Solórzano:

El teatro de Béneke muestra una marcada influencia de las orientaciones filosóficas de la posguerra y, en especial, del existencialismo francés, pero en un tono menor que no exagera los rasgos de la desesperación, sino que mantiene a los personajes enajenados de su realidad, incapacitados para comprender el mundo en que se mueven, determinados en su proceso vital sólo por el absurdo que gobierna el mundo. Esta visión se hacía ya patente en *Funeral Home* [...].<sup>5</sup>

Estos autores forman una promoción afiliada al existencialismo, a la vanguardia en general y, sobre todo, al teatro del absurdo, que anuncia la tendencia que más tarde en la década del sesenta adoptará Álvaro Menén Desleal (Menéndez Leal) (1931-2000), más conocido por sus micro cuentos y cuentos de ciencia-ficción, maravillosos o fantásticos, antes que por sus poesías<sup>6</sup> y obras de teatro. Entre éstas, la que lleva por título *Luz negra* (1965), es una pieza en dos actos y un prólogo, que fue galardonada con el Primer Premio Hispanoamericano de Teatro y que estableció un récord para el teatro

<sup>2</sup> Ver Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo*, Vol. II, México, Grupo Editorial Gaceta, 1993; p. 103.

<sup>3</sup> Ver Juan Felipe Toruño, *Desarrollo literario de El Salvador*, El Salvador, Ministerio de Cultura, 1957; pp. 423-424.

<sup>4</sup> Ver Perales, *op. cit.*; p. 105.

<sup>5</sup> Carlos Solórzano, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1997; p. 249.

<sup>6</sup> Menén Desleal publicó un libro de poesías, *El extraño habitante* (1955), y dejó inéditos tres: *Los júbilos sencillos*, *Banderola de señales* y *Silva de varia música*. José Roberto Cea ha afirmado de su poesía que es débil y falta de calor humano. Ver *Antología general de la poesía de El Salvador*, San Salvador, Ediciones Universitarias, 1971; p. 274.



salvadoreño de setenta y seis representaciones en 1966.<sup>7</sup> También ha escrito *El circo y otras piezas* (1967) y *El cielo no es del Reverendo* (1968), afiliadas al surrealismo.

Según Rosalina Perales, la obra que nos ocupa está muy preocupada por la condición humana, pero con humor.<sup>8</sup> Habría que añadir que se trata de humor negro y que colinda con lo fantástico como lo plantea Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*. A partir de las vanguardias artístico-literarias de principios del siglo XX, surge una modalidad de humor, sobre todo con André Breton y el surrealismo, basada en la ruptura de la lógica, en la incongruencia (humor del absurdo) y en lo grotesco, dando origen a lo que se ha llamado «humor del absurdo» y «humor patético», como puede notarse en las obras de James Joyce y Samuel Beckett.<sup>9</sup> Menén Desleal continúa esa tradición en su cuento “El animal más raro de la tierra”, igual que en *Luz negra*.

Cerca del teatro del absurdo, sobre todo de *Esperando a Godot*, de Beckett, como ha visto muy bien Frank Dauster, pero, también, de las tendencias existencialistas de Albert Camus y, sobre todo, de *Las moscas*, de Jean-Paul Sartre, esta obra se destaca por el cuestionamiento de la vida, de la justicia, de la existencia, del cosmos y, sobre todo, de la libertad del ser humano a la hora de elegir. Como Orestes afirma en *Las moscas*, el ser humano está comprometido, no posee la oportunidad de elegir y está abocado a la destrucción:

Hay hombres que nacen comprometidos: no tienen la facultad de elegir; han sido arrojados a un camino; al final del camino los espera un acto, su acto; van, y sus pies desnudos oprimen fuertemente la tierra y se desuellan en los guijarros.<sup>10</sup>

En la obra de Menén Desleal, Goter, un revolucionario idealista, condenado por pensar, y Moter, un ladrón que justifica la violencia, al percatarse de que sus cabezas decapitadas aún continúan con vida y pueden observar sus cuerpos exánimes en el patíbulo de la plaza, se proponen descubrir si verdaderamente están vivos o muertos, pero el miedo a percatarse de estar vivos o muertos, con todas las contingencias que ambos estados encierran, no les permite actuar. Irónicamente, se encuentran entre la vida y la muerte, pero no se deciden ni por una ni por la otra. En ese intervalo se desarrolla la obra como un cúmulo de reminiscencias y cuestionamientos de los valores y las reglas sociales e individuales, tanto de ellos como del Ciego, otro personaje que interviene brevemente y dialoga con ellos.

<sup>7</sup> Ver Frank Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano (siglos XIX y XX)*, México, Ediciones Andrea, 1973; p. 150.

<sup>8</sup> Ver Perales, *op. cit.*; p. 105.

<sup>9</sup> Ver Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2002; p. 535.

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, *Las moscas, Teatro I*, Trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1971; p. 18.



Si bien Albert Camus proponía en *El mito de Sísifo* (1942) el suicidio como una forma de evasión frente a lo absurdo de la vida humana, y Becket planteaba el absurdo de la vida sobre la base de la espera que se va tornando en desesperanza, desencanto y desolación; en *Luz negra*, Menén Desleal recrea el *memento mori* de Góter y Moter bajo la posibilidad pseudo-científica de un tiempo en el cual el espíritu o la consciencia no se desprende del todo del cerebro. Como afirma Moter: “Uno empieza por olvidar; por un rato, no más... Luego viene una extraña, vívida y breve revisión de toda la vida... Después... la nada”.<sup>11</sup> Ese mismo proceso es el que asume la obra de teatro que estamos estudiando: *Luz negra* expone una forma de meta-teatro en la cual los espectadores están ante la plaza como el pueblo ante la ejecución de los delincuentes, colindando con la catarsis de la tragedia, la expectación ante el cambio de bien a mal, como lo establece Aristóteles en la *Poética*: “Son precisos los espectadores para que conste al pueblo que morir es un trance amargo, un trance que ni la fama compensa”.<sup>12</sup> Esto entronca con el cuestionamiento de la pena de muerte, que para Moter es un mito, una “estupidez”, pues el delincuente se convierte en héroe: “Y más que una estupidez: es una coronación. El criminal llega a la cima de su carrera cuando es condenado a muerte. Es entonces cuando su papel de villano se transforma en papel de héroe”.<sup>13</sup> Además, resulta evidente, en la hoja suelta que Moter lee para que el Ciego se entere de las razones de sus muertes, que las acusaciones contra los ejecutados son un manifiesto que reclama justicia y libertad respecto de las coacciones sociales.

Por otro lado, hay en ese proceso de la obra, del *memento mori*, un vínculo con el infierno existencialista, con el descenso a la conciencia atormentadora:

Acuden a la memoria los más inútiles y lejanos detalles de nuestra vida: la manzana que robamos en el árbol del vecino; el día que nos fugamos del Liceo, la mentira que dijimos a la novia. Todo, como en una película, con sus menores detalles, con sus sombras y luces más íntimas...<sup>14</sup>

Esto colinda con la noción del infierno moderno que Georges Minois ha planteado en su libro *Historia de los infiernos*:

El infierno moderno es la toma de conciencia de la desgarradora contradicción que es la esencia misma de la existencia humana: soy el producto de los demás y no puedo afirmarme más que por oposición a ellos. La ruptura en la dependencia o cómo vivir en una permanente contradicción, tal es la infernal conciencia moderna.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Álvaro Menén Desleal, *Luz negra*, El Salvador, Ministerio de Educación, 1967; p. 66.

<sup>12</sup> *Ibíd.*; p. 59.

<sup>13</sup> *Ibíd.*; p.58.

<sup>14</sup> *Ibíd.*; p. 66.

<sup>15</sup> Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Trad. de Godofredo González, Barcelona, Paidós, 1999; pp. 481-482.



Esa conciencia desgarrada no es otra, sino el producto de la filosofía de la existencia, sobre todo, la que podemos notar en la noción de infierno que desarrollan Sartre, Camus y Heidegger. En *A puerta cerrada*, Sartre define el infierno como la imposición de una mirada escrutadora y juiciosa, y compara la casa con la existencia humana, de la cual no se puede huir. Así, el ser humano es lo que los otros ven que es. Camus, por su parte, presenta el infierno como el absurdo del ser y de la existencia, ser extraño o extranjero en el universo de los otros. Y Heidegger, define el infierno como la angustia existencial: "El yo queda prisionero en la conciencia de su impotencia ante el destino, de sus limitaciones frente a la muerte y, de ese modo, «el escalofrío de la angustia atraviesa sin cesar al ser humano»".<sup>16</sup>

Para Dauster, los protagonistas de *Luz negra* encuentran la soledad tanto en la vida como en la muerte.<sup>17</sup> Sin embargo, la obra plantea un problema mayor: en la soledad, el ser humano se percata de la inutilidad de la justicia y de la moral, de la hipocresía de las coacciones sociales y de sus procesos tanásicos.<sup>18</sup> Separadas de los cuerpos en la plaza, las cabezas de los personajes mantienen una conversación (la obra de teatro) en la cual se asiste a un *flashback* oportuno que recrea el *espacio narrado*. María del Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática*, propone que el *espacio narrado* no es propiamente escénico, sino que surge de las alusiones y diálogos de los personajes, por lo cual el espectador tiene que imaginarlo, como sucede en la narrativa; mientras el *espacio patente* es el que está a la vista del espectador. El *espacio latente* es el que, a pesar de no observarse, se deduce por la lógica del escenario y del diálogo. Si bien existen *espacios patentes* (que están a la vista) y *espacios latentes* (aquellos que están contiguos y que el espectador puede deducir de las alusiones de los diálogos y la lógica), el espacio en esta obra podría caracterizarse mejor como *espacio narrado*:

[...] hay a veces en el drama espacios narrados, que no son propiamente escénicos, pero que se introducen en escena a través de posibles relatos de los personajes, y para ellos rige la misma ley que para los espacios novelescos: como no van a ser representados, la imaginación tiene la total libertad: cualquier personaje puede situar espacios oníricos, fantásticos, alejados en el tiempo y en el espacio tanto como quiera.<sup>19</sup>

Siguiendo de cerca la división que plantea Raúl H. Castagnino, en *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*,<sup>20</sup> entre "teatro" y

<sup>16</sup> *Ibíd.*; p. 472.

<sup>17</sup> Ver Dauster, *op. cit.*; p. 150.

<sup>18</sup> Sigo las teorías de Herbert Marcuse, expuestas en *Eros y civilización*, para quien lo tanásico implica las coacciones sociales sobre los instintos naturales del ser humano.

<sup>19</sup> María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arcos, 1997; p. 405.

<sup>20</sup> Ver Raúl H. Castagnino, *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Nova, 1974; p. 21.



“texto dramático”, valoraremos aquí el texto, afín a los códigos de la literatura y de todo lo escrito, sin pretender analizar los signos del teatro. En el “Prólogo”, al comienzo de la obra, el personaje “El Hombre” aparece frente a las cortinas, sin cabeza y con las manos atadas a la espalda. Es muy significativo el sentido tradicional que Menén Desleal le atribuye todavía a la palabra “hombre”, sinónimo de “ser humano”. Al principio se escucha su monólogo mediante un altavoz. La acotación inicial le adjudica una felicidad inexplicable que se desarrolla junto con su sufrimiento. La luz blanca que lo ilumina contrasta con el título de la obra, que se destaca como el vacío de la muerte. El monólogo se proyecta hacia el pasado en el espacio narrado, que coincide con el espacio patente del presente de la obra cuando se abran las cortinas. Colindando con lo fantástico, como lo propone Todorov, este acontecimiento que se representa produce una duda que se resuelve hacia lo maravilloso. Así, Menén Desleal entronca con uno de los planteamientos más importantes de la evolución de lo fantástico a partir del Modernismo, sobre todo de la narrativa:

La pérdida de la fe en la visión tradicional de la realidad, fundamentada en las creencias religiosas, combinada con el cuestionamiento de la visión realista, racionalista y positivista del mundo, produce una inseguridad epistemológica y ontológica que abre las puertas a la posibilidad de concebir formas alternativas de interpretar lo natural y lo sobrenatural, borrando, muchas veces, las fronteras.<sup>21</sup>

Esto va acompañado de la eliminación de los roles sociales. La voz del hombre afirma que los roles se han trastocado, que el verdugo es la víctima y la víctima es el verdugo. Luego se narra el proceso lento de los pasos de la víctima en el cadalso, consciente de que su parsimonia hará sufrir al verdugo, y el golpe de hacha del verdugo se le aparece acompañado de temor y temblor, que necesita disimular al apretar el arma: “Ahora subo, paso a paso, los escalones del cadalso. Lo hago lentamente, morosamente, no sólo porque llevo atadas las manos a la espalda, sino también porque, con esta lentitud y morosidad, sufre el verdugo; es decir, mi víctima”.<sup>22</sup>

La morbosidad y el sadismo que aquí se le atribuye a El Hombre será la característica principal del pueblo al asistir a la plaza para presenciar el espectáculo de la decapitación. El pueblo deriva placer ante el miedo de Goter: “Sí le gusta ver sufrir, y le gusta sufrir a él mismo. No sólo es sádico: también es masoquista. Pueblo eran los guardias y pueblo era el verdugo”.<sup>23</sup> En tanto representantes del pueblo, los guardias, el verdugo, los jueces y el jurado celebran la ceremonia de una justicia incapaz de solucionar el problema del enjuiciamiento, como en *Falsa alarma* (1948), del cubano Virgilio Piñera.

<sup>21</sup> Ramón Luis Acevedo, *El discurso de la ambigüedad: La narrativa modernista hispanoamericana*, San Juan, Isla Negra Editores, 2002; p. 119.

<sup>22</sup> Menén Desleal, *op. cit.*; p. 9.

<sup>23</sup> *Ibid.*; p. 54.



El juego sadomasoquista impide el funcionamiento del sistema judicial: “Nos ajusticiaron porque el pueblo creyó que un idealista y un ladrón son la misma cosa, y que, por tanto, merecen la misma pena”.<sup>24</sup> Así, Goter llega a afirmar que la justicia es ciega, como se representa en la mitología, y, por lo tanto, la muerte como pena es un mito. El cuestionamiento de la justicia atraviesa toda la obra, de tal manera que se resume en las palabras del Ciego, quien llega a la conclusión de que: “No hay una fórmula segura para diferenciar un sabio de un pillo”.<sup>25</sup> Y lo peor del planteamiento es que esa forma de enjuiciamiento es universal: “En realidad, se les castiga aquí como en todas partes”.<sup>26</sup>

La condena del verdugo puede tomarse como un elemento de lo absurdo en esta obra y se intensificará en la situación de los protagonistas. Parece decirnos Menén Desleal que la condena y la muerte son la única forma que el ser humano posee para eliminar los elementos de coacción social y los castigos que se imponen a las infracciones. De ese modo, como sucede en la obra aludida de Piñera, se problematiza la absurdidad de la justicia. En *Luz negra*, se presenta la muerte como solución a la vida; sin embargo, resulta irónico porque ése es el comienzo de su mayor problema. Al cercenar la cabeza, se eliminan los problemas de la existencia, como se desprende de estas palabras de Moter: “Es lo mejor que podía habernos ocurrido... ¡Chasssss!... Nos cortaron la cabeza y al cortarla también cortaron nuestros problemas”.<sup>27</sup>

En el *espacio patente* o escénico de *Luz negra*, sólo se expone el patíbulo, los dos cuerpos y las dos cabezas cercenadas; mientras en el *espacio narrado* suceden los grandes acontecimientos que implicaron las condenas, tanto de ellos como del Ciego. Goter y Moter intentan convencerse de que están vivos y planifican pronunciar una palabra en el momento en que aparezca alguien cerca de ellos. Ahora bien, la espera, como en *Esperando a Godot*, sólo produce desazón, desesperanza y vacío. Se trata de la ausencia de acción como motora de la inexistencia, resultado de Phobos o del miedo. Según Jean Delumeau, el miedo es inherente al ser humano y está relacionado con el existir; el ser humano es por excelencia el ser que tiene miedo: “La necesidad de seguridad es, por tanto, fundamental; está en la base de la afectividad y de la moral humanas. La inseguridad es símbolo de muerte y la seguridad símbolo de la vida”.<sup>28</sup> La obra de Menén Desleal que nos ocupa está cerca de estos planteamientos. Como expresión del problema de la existencia, el miedo de Goter y Moter es una muestra de su situación de existentes y de seres humanos. Anticipan su muerte y se sienten aterrados al anticipar, también, su vida y una posible muerte peor que la decapitación:

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*; p. 55.

<sup>25</sup> *Ibíd.*; p. 108.

<sup>26</sup> *Ibíd.*; p. 108.

<sup>27</sup> *Ibíd.*; p. 13.

<sup>28</sup> Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, Trad. de Mariano Armiño, Madrid, Taurus, 2002; p. 21.,



Moter

Ya nos cortaron la cabeza; ¿qué cosa peor pueden hacernos?

Goter

Si se dan cuenta de que hablamos, podrían hacernos algo.

Moter

¿Cómo qué?

Goter

Quemarnos, por ejemplo. Rociarnos de gasolina y darnos candela.<sup>29</sup>

Según Delumeau, el animal no anticipa la muerte, mientras el hombre sabe que morirá. Aquí se trata del temor a la vida y a la posibilidad de otra muerte. Además, según los planteamientos de Delumeau, el miedo es ambiguo, como puede verse en la obra de Menén Desleal:

Inherente a nuestra naturaleza, es una muralla, una garantía contra los peligros, un reflejo indispensable que permite al organismo escapar provisionalmente a la muerte. [...] Pero si sobrepasa una dosis soportable se vuelve patológico y crea bloqueos.<sup>30</sup>

En *Luz negra*, una serie de cuestionamientos, dudas y posibilidades se convierten en barreras que impiden el convencimiento total de los personajes; es decir, su existencia plena. Goter y Moter prefieren la “muerte” a la conciencia de su mortalidad. En ese sentido se disgregan y su “existencia” se convierte en un lento diluirse en el tiempo y en el espacio:

Más generalmente, todo aquel que está dominado por el miedo corre el riesgo de disgregarse. Su personalidad se cuarteja, «la impresión de serenidad que da la adhesión al mundo» desaparece; «el ser se vuelve separado, otro, extraño. El tiempo se detiene, el espacio mengua».<sup>31</sup>

La conversación se produce como una forma de filosofar que, sobre la base del sarcasmo, no los conduce a la realización de su destino. Si indagamos en la exposición acerca del existencialismo que desarrolla Nicola Abbagnano en 1942, existir es filosofar, pero filosofar es la forma en que el ser humano afronta su destino y se plantea los problemas que resultan de la relación consigo mismo, con los demás seres y con el mundo: “Significa, no ya limitarse a elaborar conceptos, a idear sistemas, sino a elegir, decidir, empeñarse, apasionarse: vivir auténticamente y ser auténticamente sí mismo”.<sup>32</sup> El auténtico existir es, de este modo, la forma en que el ser humano, como Goter y Moter en *Luz negra*, puede

<sup>29</sup> Menén Desleal, *op. cit.*; pp. 21-22.

<sup>30</sup> Delumeau, *op. cit.*; p. 22.

<sup>31</sup> *Ibíd.*; p. 23.

<sup>32</sup> Nicola Abbagnano, *Introducción al existencialismo*, Trad. de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1969; p. 13.



entender al mundo e interpretarse a sí mismo. Ahora bien, lo curioso de la obra de Menén Desleal es que presenta este problema de la existencia precisamente en el momento de la muerte. Lo que plantea la gran encerrona de los personajes protagonistas es la posibilidad de estar vivos o muertos, la incertidumbre de la existencia; y esa incertidumbre se retarda a lo largo de la obra, incluso cuando al final existe la posibilidad de que las palabras y los gritos de Goter y Moter sean escuchados, queda abierta a la probabilidad de que el conserje sea sordo, igual que sucede con la habilidad de los ciegos para escuchar a los muertos. No obstante, sigue siendo la vida, como afirma Abbagnano, la que les plantea situaciones a las que deben responder. Las posibilidades, las respuestas contingentes, son las que van delimitando y definiendo el mundo, la realidad y la verdad que van tomando transparencia frente al ser existente. Goter y Moter se plantean, de entrada, al percatarse de que aun después de la decapitación sus cabezas todavía emiten sonidos articulados y pueden mover los párpados, la posibilidad de estar vivos. Para Abbagnano, ese mero cuestionamiento y el intento de otorgarle una respuesta se convierten en “filosofía” y, por lo tanto, en causa de la existencia:

[...] justo porque [...] es el filosofar un acto humano, un aspecto que debemos presumir esencial de la existencia, el problema de él *es el problema que el hombre se plantea a sí mismo en torno a sí mismo, es el ser mismo del hombre como problema de sí mismo*. Apenas queda el filosofar sustraído a una esfera circunscrita [...], instantáneamente define *en un sentido preciso* el ser del hombre: hace de él el ser que es el problema de sí mismo; hace de él el ser que busca el ser; y por eso pregunta, y duda, y teme, y actúa para dominar el futuro.<sup>33</sup>

Esa decisión, el acto existencial, prosigue Abbagnano, implica una indeterminación que es un riesgo, pues lo decidido puede llevarse a cabo y ser exitoso, o puede resultar una desilusión. Así, se puede perder aquello que constituye el sentido de la vida. En esta coyuntura es que los personajes de Menén Desleal se aferran a la abulia como una forma de evasión que, en el fondo, equivale a un suicidio existencial. Dada la importancia extrema del asunto, al constatar si están vivos o muertos, prefieren mantenerse en la duda, aferrándose así a la posibilidad real deseada. Se trata de uno de los vínculos que se establece con la obra de Enrique Ibsen, *Peer Gynt*, en la cual la mentira parece signar la vida de ciertos seres. De hecho, el epígrafe que Menén Desleal utiliza al principio de su obra está extraído de esa pieza, y señala la muerte de la razón, que se resuelve en los personajes de *Luz negra* como la disolución de la conciencia. El fragmento de la obra de Ibsen que Menén Desleal utiliza como epígrafe apunta a uno de los planteamientos más importantes que desarrolla Menén Desleal, el fin de la razón absoluta, y, en ese sentido, se adentra en uno de los postulados

---

<sup>33</sup> *Ibid.*; p. 16.



más importantes de la postmodernidad: “La razón absoluta expiró anoche a las once”.<sup>34</sup>

El “saber efectivo” del que habla Abbagnano, que determina desde dentro de la conciencia la naturaleza del acto, lleva a Goter y Moter a urdir un plan en el cual, en cuanto alguien se acerque, pronunciarán una palabra para percatarse de su existencia mediante las actitudes del otro. Las palabras escogidas están, en un principio, relacionadas con todo lo necesario para la vida: “Amor”, “Agua”, “Pan”, “Dios”. Luego, aparece la interjección como expresión de sorpresa, desesperación, desilusión o acuerdo: “¡Caray! ¡Ey! ¡O.K.!”.<sup>35</sup> Después se pasa a la onomatopeya: Tic-Tac, que evidentemente es la expresión del tiempo. Además de ser una gradación descendente con la cual se señala la disolución del ser y de la existencia, esas palabras y sonidos deben ser expresión de lo que los rodea. Ahora bien, el diálogo de Moter y Goter se metamorfosea de vida y la esperanza en muerte y desilusión. Goter especifica que los rodea basura y sangre y le propone a Moter pronunciar el sonido de la sangre. Moter, a su vez, piensa en el *chirrrrr* de los escalones del patíbulo; y Goter, en el *¡chaasssz!* del hachazo del verdugo. Finalmente, se deciden por volver a la palabra inicial (Amor), lo cual parece expresar la carencia mayor del ser humano. Sin embargo, a Moter le parece tétrico que dos cabezas ensangrentadas estén pronunciando la palabra “amor”. Propone, pues, que pronuncien la palabra inicial de la obra más polémica del teatro de finales del siglo XIX, *Ubu Roi* (1896), de Alfred Jary, “mierda”. La negativa de Goter lleva a Moter a la exasperación, pero finalmente se percata de su falla y tranza para pronunciar la palabra “amor” del inicio:

Moter

¡Porquería es lo que nos rodea! ¡Tu cabeza está en un charco de porquería, y mi nuca destila porquería...! ¡Por eso están esas moscas constantemente sobre nosotros! ¡Las moscas no van a los altares, sino a los estercoleros!

Goter

Bien; no te molestes. Diremos mierda.

*Tiempo.*

Moter

(Casi humildemente.) ...Perdona... Me exalté...

Goter

No importa.

Moter

...Ha sido siempre mi máximo defecto... A ti te hizo caer el agujero de tu zapato.

<sup>34</sup> Menén Desleal, *op. cit.*; p. 7.

<sup>35</sup> *Ibíd.*; p. 24.



Mi espíritu tuvo toda la vida las suelas agujereadas por la exaltación... Pero discúlpame: diremos "amor".<sup>36</sup>

Sin embargo, lo que debería ser una "decisión auténtica", aquélla en la cual quien decide está dispuesto a asumir las consecuencias negativas de su decisión, no se desarrolla en las mentes de Goter y Moter. La "estructura", el modo en el cual, según Abbagnano, se unifica el pasado con el futuro desde la decisión del presente y, sobre la base de la libertad sartreana, expuesta sobre todo en *El existencialismo es un humanismo*, es decir, la decisión que implica responsabilidad ante lo humano, no se desarrolla; por esto, los personajes de *Luz negra* nunca llegan a percatarse de sus expectativas vitales. En ese sentido, se abre ante ellos el espacio de la angustia. Ellos se realizan como seres que no se enfrentan con su realidad y, en buena medida, están representando la farsa del temor a lo humano, aquello a lo que aspiran. No parecen estar dispuestos a asumir la realidad de conocer que están muertos por temor a estar vivos y sufrir una muerte más atroz. Esa es la forma en que ellos desarrollan su estructura: "En la decisión constitutiva de la estructura se identifica verdaderamente el hombre a sí mismo con la posibilidad que elige. En esa posibilidad que hace suya se pone y reconoce a sí mismo; en esa posibilidad se realiza".<sup>37</sup> Finalmente, la ironía mayor se propone en los gritos de la clausura de la obra, los cuales muestran la tragedia y la angustia de los muertos ante la carencia de la vida, totalmente opuestas, hasta cierto punto, a la visión del teatro del absurdo y del teatro existencialista: la muerte ya no se representa como evasión de una vida despreciada, y se anhela la incomunicación como dilación ante ella. Así, es preferible en este momento, en la obra de Menén Desleal, la situación que para el teatro del absurdo es lo más detestable. De ahí, la gran ironía de la obra. Se trata de la ironía filosófico-situacional, dos de los tipos que destaca Douglas Colin Muecke, la ironía como la reversión de los planos del ser, que van más allá de lo meramente retórico; se trata del ser como receptor de situaciones irónicas y no como emisor de ironías. De tal manera, la ironía se resuelve como oposición, contrariedad y negación. Según Luis Felipe Díaz, el mundo posee un lenguaje que se articula mediante eventos y situaciones en el acontecer. Así, la ironía no pretende ser creativa, sino destructora: "[...] la ironía que se le podría presentar al hombre en su enfrentamiento con el cosmos indiferente y no necesariamente partícipe de sus planes".<sup>38</sup> En el fondo, esto es lo que les sucede a Goter y Moter; se enfrentan con la imposibilidad de que sus transformaciones coincidan con sus expectativas. Al proponerse pronunciar la palabra que los coloque en condiciones de percatarse de que están vivos o muertos, se

<sup>36</sup> *Ibíd.*; pp. 26-27.

<sup>37</sup> Abbagnano, *op. cit.*; p. 20.

<sup>38</sup> Luis Felipe Díaz, *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*, Nueva York, Peter Lang Publishing, 1992; p. 9.



ven inclinados a la inmovilidad que produce el miedo. Y, más aún, sólo son capaces de pronunciarla cuando están seguros de que quien los escuchará, como es el caso del Ciego, no posibilitará la certeza de su muerte. Díaz define este tipo de ironía del siguiente modo:

Un individuo puede exponerse a que sus propios actos sean traicionados por todo lo contrario de lo que con ellos propone. La contrariedad en este caso proviene de la propia sustantividad que le define en el acto, surgiendo así la ironía, no de una fuerza externa, sino de su propio reverso.<sup>39</sup>

Las moscas que en la obra citada de Sartre implican el castigo de los dioses contra el asesinato y la ausencia de justicia de las gentes de Argos, quienes no han sido capaces de castigar la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra y Egisto, son similares a las moscas que aparecen aquí como elementos asociados a la muerte y a la inconformidad; se convierten en parte de la existencia. Si el imbécil, en la obra de Sartre, permite que las moscas liben en sus ojos, Goter se consume en la desesperación al no poder eliminarlas de su nariz. Con el suplicio de las moscas, Goter se percata de su impotencia: "A mí se me paran en la nariz. Y cuando tocan mis párpados, es insoportable; pestañeo rápido para espantarlas; pero ellas son inteligentes y ya descubrieron mi incapacidad".<sup>40</sup> En relación con Moter, esta infernal situación se eclipsa con el pañuelo que le han colocado sobre la cara; sin embargo, aparece uno de los elementos más importantes de la obra: el miedo. Ahora bien, el miedo de Moter está relacionado con la pérdida de la mirada, aspecto éste que según el existencialismo sartreano implicaría la imposibilidad de que se lleve a cabo el proceso de la existencia. Igual que el imbécil, cuya estolidez no le permite percatarse de su existencia, les sucede a Goter y Moter:

	Moter
¡Maldición! Me ha puesto un pañuelo sobre la cabeza, y oculta mis ojos.	
	Goter
¿Un pañuelo?	
	Moter
Sí, el muy estúpido.	
	Goter
Acostumbran cubrir los cuerpos.	
	Moter
Ya lo sé; pero ¡maldita la gracia que me hace!	
	Goter
¿Te molesta para respirar?	

<sup>39</sup> *Ibíd.*; p. 15.

<sup>40</sup> Menén Desleal, *op. cit.*; p.51.



No respiro. Moter  
Goter  
 Es verdad. Moter  
 Me molestan su perfume y su tejido. Son ordinarios. Goter  
 Y te molestará, más que todo, para ver. Moter  
 Sí; me impide ver. Percibo tan sólo el resplandor blanquecino de la luz. Goter  
 ¿Nada más vas? Moter  
 Nada más... Eso me da miedo. Goter  
 No temas. Debes de tener fe. Moter  
 ¡Tener fe! A la fe yo le llamo miedo.<sup>41</sup>

En *El ser y la nada*, Sartre le adjudicaba a la mirada y a los sentidos en general una importancia capital, sobre todo por su intervención en el proceso de la *nihilización*. Este proceso se deriva del término “nada”, que para Sartre equivale a “mundo”. El *para-sí* interioriza el *en sí* (la nada), y así la conciencia se percata de la “náusea”, que equivaldría al *estar ahí* heideggeriano, a su *estar-en-el-mundo*. La mirada es para Sartre lo que muestra un aspecto del mundo. Se establece una distancia a través de ella. El cuerpo se define como el cúmulo de posibilidades que posee el ser en el mundo. Fijar la mirada o el tacto (los sentidos) sobre él es anular las posibilidades del “yo” que toca y mira. Ser es estar en relación con el mundo a través de los sentidos. De ahí, que los sentidos cobren gran importancia como instrumentos para la *situación* del ser-en-el-mundo. La “situación” es el mecanismo mediante el cual la conciencia (para-sí) interioriza (Sartre utiliza la palabra “nihilizar”) el mundo exterior o el Otro (en-sí) a través de los sentidos, percatándose de su existencia, de su ser-en-el-mundo. El mundo debe aparecer como orden, pero ese *orden* es el *yo*, la acomodación de todos los seres, el *cuerpo*:

En ese sentido, podría definirse el cuerpo como *la forma contingente que la necesidad de mi contingencia toma*. No es algo distinto del para-sí; no es en-sí en el para-sí, pues entonces lo fijaría todo, sino que es el hecho de que el para-sí no sea

<sup>41</sup> *Ibíd.*; pp. 49-51.



su propio fundamento, en tanto que ese hecho se traduce por la necesidad de existir como ser contingente comprometido en medio de los seres contingentes. En tanto que tal, el cuerpo no se distingue de la *situación* del para-sí, puesto que el para-sí, existir y situarse son una sola y misma cosa; y se identifica, por otra parte, con el mundo de su existencia.<sup>42</sup>

Esto es muy significativo en el caso de la obra de Menén Desleal, porque Goter y Moter sólo dependen de la mirada y del oído para percatarse de su existencia. Han perdido sus cuerpos y no son capaces de un proceso de *nihilización* más allá de ellos. Irónicamente, el caso se agrava cuando entra en escena un ciego, con el que por fin pueden entablar conversación. La ironía se deriva de que no han podido hablar con quienes podrían confirmar su verdadero estado (muerte o vida), paralizados siempre por el miedo; mientras, al estar persuadidos de que los ciegos poseen la capacidad de hablar con los muertos, ya el plan no tiene sentido: “Es sabido que los ciegos y los perros escuchan la voz de los muertos”.<sup>43</sup> Al hablar con el ciego, la existencia de Goter y Moter toma otro giro, precisamente porque el ciego no se percata de su verdadera situación ni de las de sus interlocutores. Ante la ausencia de la mirada, Goter y Moter regresan a la vida, pero esa vitalidad está vinculada y depende de la mentira. Las palabras del ciego reiteran el sentido del miedo de Moter, pues perder la visión es perder la esencia de lo humano. Por eso, al preguntársele el nombre, responde que simplemente se llama Ciego: “Simplemente ciego. Cuando se pierde la luz, se pierde el nombre. Cuando se pierde el nombre, se pierde el hombre”.<sup>44</sup> La ausencia de la mirada es síntoma de una existencia desagradable e incierta: “Nunca sé dónde me encuentro, por dónde paso ni hacia dónde voy”;<sup>45</sup> pero, para Goter y Moter, es todo lo contrario: representa la esperanza de poseer aún la vida.

Más relevante resulta cuando Goter y Moter comienzan a mentir con el propósito de ocultar su situación, como sucede con Peer Gynt ante su madre en la obra de Ibsen. La mentira se convierte en parte necesaria de la existencia. Se trata, en el fondo, de una oposición importante en la obra y que marca su cenit. La crisis de los decapitados en el *memento mori* se contrapone a la situación del ciego, para quien el suicidio, como para Camus, resulta una posible solución a su terrible situación. Si Goter y Moter narran las razones de su muerte y juzgan como negativa la equiparación que realiza la sociedad entre un idealista y un estafador, el hecho de castigar con la muerte a aquellos que piensan, de la misma forma juzgan el caso del ciego, quien narra su

---

<sup>42</sup> Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, Trad. de Juan Valmar, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989; p. 336.

<sup>43</sup> Menén Desleal, *op. cit.*; p.94.

<sup>44</sup> *Ibid.*; p. 96.

<sup>45</sup> *Ibid.*; p.99.



historia, la forma en que perdió sus ojos al no querer confesar en el ejército. Sin embargo, la ironía de la obra se desarrolla, sobre todo, cuando un ser que ha sido decapitado no recomienda el suicidio y afirma su deseo de vivir. Se trata del desprecio de la muerte en el caso de los muertos y del desprecio de la vida en el caso de los vivos. Ahora bien, pensar en el suicidio se convierte en una forma de propedéutica existencial; es la manera en que el ser se percató de su madurez: "Todos pensamos alguna vez en el suicidio. No crecemos sino hasta entonces".<sup>46</sup> Por otro lado, Goter posee la convicción de que el suicidio es una decisión inaceptable y la muerte en la guillotina le resulta superior: "Yo me salvé del suicidio por la curiosidad política".<sup>47</sup> Moter afirma de la misma forma: "Yo me salvé por el temor de hacerme daño".<sup>48</sup>

La desesperación de Goter al final de la obra, cuando se ha percatado del silencio de Moter, que implica su muerte y su inexistencia, se convierte en un irónico grito al Amor, la palabra que habían querido pronunciar para percatarse de su vitalidad. El hombre que ha entrado en escena para limpiar el patíbulo no escucha la palabra ni los gritos de Goter. El juego inicial de los fantasmas con los vivos se torna en un espacio donde ni siquiera Dios escucha la plegaria. La palabra que expresaba la carencia mayor del ser humano (amor), ahora está vinculada con la desolación mayor: la posibilidad de la inexistencia de Dios. La lúdica actitud de Goter y Moter, que antes eran verdugos al intentar divertirse con la posibilidad de causar terror en los vivos, ahora es una lenta metamorfosis hacia la víctima, atormentada en la desolación y en el espacio infernal. La música de las trompetas del Juicio Final, que coincide con el final de la obra, implica precisamente el vínculo de *Luz negra* y de la vida humana con el concepto bíblico de la historia. Sin embargo, los ruegos del ser humano después de la muerte, parece decirnos el desilusionado grito "¡Chispa de Dios!", surten el mismo efecto que la palabra Amor a los oídos de El Hombre, quien continúa ensimismado en su tarea de borrar la sangre y los rastros de Goter y Moter.

En *Luz negra*, Menén Desleal ha desarrollado la metamorfosis del ser humano ante los juicios humanos y divinos, que se equiparan. La desolación, la desesperanza, la incomunicación, al final de la obra, vuelven a tomar el impulso desgarrador y desesperante que asume en las obras del teatro del absurdo, como en *Esperando a Godot*. Y, más aún, la esperanza de una escatología que depare la reivindicación ante la divinidad, aspecto éste que en el teatro del absurdo, sobre la filosofía de Federico Nietzsche se había convertido en la razón para el absurdo superlativo, está en función de producir el clímax

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*; p. 103.

<sup>47</sup> *Ibíd.*; p. 104.

<sup>48</sup> *Ibíd.*; p.104.



de la obra, el momento en que Goter y Moter se percatan de la realidad de su existencia: la incomunicación tanto con los humanos como con la divinidad. Esa imposibilidad promueve la ironía como la entiende Muecke, quien la propone como característica del período moderno desde el siglo XIX, y que expresa la conciencia de la impotencia del ser humano ante el mundo y el límite de sus poderes ante la realidad: “The archetypal victim of irony is man, seen, *per contra*, as trapped and submerged in time and matter, blind, contingent, limited, and unfree—and confidently unaware that this is his predicament”.<sup>49</sup> Se trata, sobre todo, de la frustración existencial a la cual se refiere Viktor E. Frankl: “El paciente típico de nuestros días no sufre tanto, como en los tiempos de Adler, bajo el complejo de inferioridad, sino bajo el abismal complejo de falta de sentido, acompañado de un sentimiento de vacío [...]”.<sup>50</sup> Goter y Moter se deciden a pronunciar la palabra Amor para realizar el encuentro con el otro ser humano, para percatarse de su existencia vital; sin embargo, la desesperación es mayor cuando tampoco Dios responde. Ya no estamos ante la *mise en scène* del anhelo de ser, sino de trascenderse: “[...] el ser humano apunta, por encima de sí mismo, hacia algo que no es él mismo, hacia algo o hacia un sentido que hay que cumplir [...]”.<sup>51</sup> Para Frankl, el teatro del absurdo es ejemplo de la invención del ser incapaz de descubrir un sentido a su vida. Así, se propone una huida de la maldición del complejo de vacuidad. Goter y Moter se encuentran en el límite que Frankl señala como momento de una incertidumbre que podría llevar a la desesperación. La conciencia es aquel órgano que sirve para exponer al ser humano ante la existencia, pero también puede extraviarlo y crearle incertidumbre:

El hecho de que ni siquiera en nuestro lecho de muerte sepamos si nuestro órgano del sentido, nuestra conciencia, ha sido o no víctima de un engaño, significa que es la conciencia de los otros la que puede estar en lo cierto. Esto no quiere decir que no exista ninguna verdad. Sólo puede haber una verdad. Pero nadie puede saber si es él y no otro el que la posee.<sup>52</sup>

*Luz negra* es, precisamente, la puesta en escena del ser inmerso en las contingencias y en los límites del tiempo y de la materia, y, desde la perspectiva del existencialismo, lo irónico resulta del vacío existencial, del abismo complejo de la falta de sentido que poseen tanto la vida como la muerte, tanto el ser humano como Dios, y lo más absurdo es la imposibilidad, la contradicción

<sup>49</sup> Douglas Collins Muecke, *Irony*, Londres, Methuen & Ltd, 1970; p. 38.

<sup>50</sup> Viktor Frankl, *Ante el vacío existencial: Hacia una humanización de la psicoterapia*, Trad. de Marciano Villanueva, Barcelona, Editorial Herder, 1994; p. 9.

<sup>51</sup> *Ibid.*; p. 17.

<sup>52</sup> *Ibid.*; pp. 31-32.



que implica la opacidad de una luz negra, en cuya incertidumbre el ser se percata de su desolación final.

*Miguel Ángel Náter*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*