

01019
1



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



La crisis del lenguaje en

La Cantatrice chauve *



TESINA
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
FRANCESAS
PRESENTA

ARMANDO TRINIDAD AGUILAR DE LEON



MEXICO, D. F.

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres.

... a la Dirección General de Bibliotecas de ...
... difundir en formato electrónico e impreso el
... de mi trabajo recepcional.
... AMAR: Armando Aguilar

... JUNIO 19 03
... 
...

*Carmen, Alex, Iván, Érick...
los extraño siempre.*

*Luis, gracias por
Alice's Adventures...*

"Je dois dire que je suis en parfait accord avec les découvertes que la linguistique et la psychanalyse apportent à l'oeuvre (...) ces nouvelles méthodes ne font que confirmer, d'une autre ou d'une même manière, ce qui a été déjà dit"

Eugène Ionesco.¹

¹ "Debo decir que estoy completamente de acuerdo con los descubrimientos que la lingüística y el psicoanálisis aportan a la obra (...) estos nuevos métodos confirman lo que de una u otra forma ya se ha dicho" Eugène Ionesco, Prefacio a HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, p. 5.

INTRODUCCIÓN

La crisis del lenguaje en *La Cantatrice chauve*

*"on parle beaucoup autour de nous,
d'incommunicabilité ou de crise du langage."*
Eugène Ionesco: *Notes et contre-notes.*¹

Testimonio de una época turbulenta en la que el hombre revaloriza su entorno y su ser mismo, la obra de Eugène Ionesco participa en la discusión que el pensamiento del siglo XX tiene sobre el lenguaje. La ciencia y el arte enfocan, entonces, la comunicación. La lingüística centra el acto del habla y se da a la tarea de describir minuciosamente el circuito comunicativo; al hacer esto, revela las funciones del lenguaje y deja expuesto el proceso de significación. Diversas disciplinas aprovechan estos hallazgos. El psicoanálisis, por ejemplo, rastreando el acto verbal, desentraña las causas de la conducta del individuo; la sociolingüística se interesa en la interacción entre los miembros de un grupo. Por su parte, la literatura emprende una búsqueda en la que la palabra y sus atributos saldrán en mejor o peor estado; el teatro se encuentra, también, en una revisión del lenguaje escénico.

En este panorama se sitúa la obra de Eugène Ionesco. En una época en la que se analiza el acto comunicativo y se diserta sobre el proceso de significación, Ionesco ancla el asunto en la inmediata realidad cotidiana y aporta argumentos contundentes en la crítica del lenguaje. Su experiencia en el aprendizaje de una lengua extranjera y su observación de la vida diaria le hacen tomar conciencia de la actitud del hombre en la comunicación; Ionesco traslada sus reflexiones al escenario y pone bajo reflectores personajes sorprendentes, inmersos en situaciones 'insólitas' de interlocución:

¹ "se habla mucho a nuestro alrededor, de incommunicabilidad o de crisis del lenguaje." Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, 'Introduction', p. 11.

*l'insolite ne peut surgir, à mon avis, que du plus terne, du plus quelconque quotidien, de la prose de tous les jours (...). Sentir l'absurdité du quotidien et du langage, son invraisemblance, (...) dans le bavardage de tous les jours.*²

Agreguemos a esto la concepción que Ionesco tiene del teatro:

*Le théâtre est dans l'exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage.*³

Estos dos puntos son la base de la construcción dramática de *La Cantatrice chauve*. En ella, Ionesco presenta el acto comunicativo como un fenómeno fallido: sus personajes, atrapados en un espacio opresivo y en un tiempo dislocado, hablan compulsivamente; la palabra es sólo un punto de intersección social, una serie de expresiones desgastadas, de sonidos sin significado. Ionesco exagera el comportamiento del ser humano en el ejercicio cotidiano de la comunicación

Pero la importancia de la obra va más allá del plano puramente lingüístico; la construcción dramática es por sí misma objeto de interés. *La Cantatrice chauve* es una 'anti-pièce'⁴ sólida, en la que los elementos escénicos se responden con el mismo fin: exponer la incapacidad del hombre frente a la palabra.

2 "desde mi punto de vista, lo insólito sólo puede surgir de lo más insignificante, del más ordinario cotidiano, de la prosa de todos los días (...). Sentir lo absurdo de lo cotidiano y del lenguaje, su inverosimilitud (...) en la charla de todos los días". *Ibid.*, 'Témoignages', p. 229.

3 "El teatro está en la exageración extrema de los sentimientos, exageración que disloca la plana realidad cotidiana. Dislocación también, desarticulación del lenguaje". *Ibid.*, 'Expérience du théâtre', p. 60.

Abordar *La Cantatrice chauve* desde esta perspectiva exige un soporte científico que permita enfocar el tema. Los momentos teóricos serán, por lo tanto, imprescindibles en el desarrollo de este trabajo. Sin embargo, las páginas siguientes no pretenden ser un análisis lingüístico, el objetivo es explorar en *La Cantatrice chauve* la dimensión dramática que Eugène Ionesco da a la crisis del lenguaje.

Como primer punto, se encuentra el marco teórico: 'El lenguaje y la palabra'. Se dará, entonces, una descripción de la comunicación y de la significación, así como una definición del concepto de crisis del lenguaje. El segundo punto, 'La palabra en el lenguaje escénico', situará el problema en el contexto del teatro de vanguardia.

Después de trazadas las líneas a seguir, se desarrollan tres capítulos:

El primero, "La palabra en *La Cantatrice chauve*", consta de dos secciones: 'El proceso de creación' y 'La construcción dramática'. En la primera sección, tomando en cuenta testimonios del mismo Ionesco y de algunos de sus críticos, exploraremos las condiciones de producción de la obra: la materia prima, la intención del autor, el título, el género y la reacción del público. La segunda sección resaltarán las características de la 'anti-pièce': el espacio, el tiempo, los personajes, la acción, el fuego⁵. En ambas secciones, se tratará la importancia de la crisis del lenguaje en la construcción de *La Cantatrice chauve*.

En el segundo capítulo, "La interacción de los personajes", enfocando las indicaciones escénicas y el diálogo, veremos cómo Ionesco exagera el comportamiento del hombre en la comunicación. Analizaremos, entonces, el acto del habla de los matrimonios Smith y Martin, Mary *-la bonne*⁶ y el Capitán de bomberos. El capítulo tiene como soporte teórico las precisiones de Marina Yaguello sobre las conocidas funciones del lenguaje de Roman Jakobson. Tales

4 'anti-pieza'.

5 Esta primera referencia al fuego podría resultar sorprendente y fuera de lugar. Sin embargo, como veremos más adelante, el fuego cobra, poco a poco, un papel decisivo en el desenlace de esta exposición de la crisis del lenguaje.

6 La sirvienta.

funciones cobran en la interacción verbal de los personajes de *La Cantatrice chauve* un giro peculiar.

En el capítulo tres, "La desarticulación de la palabra", seguiremos en el diálogo los elementos esenciales del mensaje: el sentido y la referencia. El análisis de la crisis del lenguaje se centra, aquí, en la función referencial. En boca de unos personajes perturbados, la palabra es una serie interminable de incoherencias. De hecho, el sinsentido y la destrucción de la referencia son los engranajes de la acción. Este capítulo retomará la importancia del fuego; descubriremos, entonces, cómo el elemento ígneo tiene un papel determinante en el desenlace de *La Cantatrice chauve*.

En resumen, este trabajo busca apreciar la dimensión dramática de la crisis del lenguaje en *La Cantatrice chauve*. Los dos primeros apartados (el marco teórico y el contexto dramático) situarán el problema en el panorama lingüístico y teatral contemporáneo a Eugène Ionesco. Los tres capítulos siguientes son un análisis de la construcción dramática de *La Cantatrice chauve*. La conclusión presentará una síntesis de los puntos relevantes analizados a lo largo del presente.

MARCO TEÓRICO

El lenguaje y la palabra

Comunicación y significación

"Chaque espèce possède (...) ses propres moyens pour communiquer avec son environnement (...). Des passerelles sensorielles qui constituent un langage, parfois très élaboré et bavard."
Agnès Diricq: "Dialoguer sans paroles, c'est possible!".¹

En un sentido amplio, el lenguaje es la capacidad de comunicación inherente a los seres vivos, mientras que la palabra representa la cualidad prima del lenguaje humano. El término 'palabra' debe ser, entonces, entendido como el lenguaje verbal propio de nuestra especie, como la capacidad del hombre de comunicar por el habla. Marina Yaguello asegura: *"L'homme est programmé pour parler (...) Le langage répond à un besoin fondamental de l'espèce humaine, celui de communiquer"*².

Ahora, siguiendo el circuito del habla de Saussure, la comunicación es una actividad social en la que intervienen, mínimo, dos interlocutores. Ellos codifican y decodifican información en una cadena de signos lingüísticos: el mensaje (él mismo un signo en sí).³ La palabra y la comunicación están, por lo tanto, íntimamente ligadas a la significación.

La importancia de la palabra radica en su capacidad significativa, es decir, en la capacidad de transmitir información por medio de un signo lingüístico. Esta entidad dual, fusión de un significado (la carga informativa) y un significante (el soporte sonoro de la información), es una conjunción de elementos (semánticos, sintácticos y fonológicos) cuya meta es establecer un puente, no sólo entre los interlocutores, sino entre ellos y el mundo condensado en la articulación.

El fin de la palabra en la comunicación es, pues, significar; representar al mundo, real o imaginario, contenido en un signo lingüístico. Claude Hagège dice al

¹ "Cada especie posee (...) sus propios medios para comunicar con su entorno (...). Pasadizos sensoriales que constituyen un lenguaje, a veces muy elaborado y parlanchín". Agnès Diricq, "Dialoguer sans paroles, c'est possible!", pp. 8 – 14.

² "El hombre está programado para hablar (...). El lenguaje responde a una necesidad fundamental de la especie humana, la necesidad de comunicar". Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*. "Ah, vous faites de la linguistique!", p. 12.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

respecto: "Les énoncés qu'elle permet de produire parlent du monde. (...) Ils sont la manifestation d'une attitude humaine à signifier"⁴. En palabras de Kate Kearns sería: "Words connect not only with the real world, but also with other possible worlds"⁵. Juan David García Baca lo expresa en estos términos: "En la palabra pueden aparecerse todas las cosas: reales, ideales, materiales, espirituales, vivientes, inanimadas, colores, sonidos, obras de arte, pasiones..."⁶.

Para que la palabra pueda significar, conectar, representar, el mensaje precisa de sentido (una organización coherente) y de referencia (una relación entre lo articulado y el mundo de los interlocutores): "Linguistic expressions are linked in virtue of their meaning to parts of the world around us, which is the basis of our use of language"⁷. El éxito o el fracaso en el acto comunicativo depende finalmente de la calidad de este mensaje. En él, el sentido y la referencia tienen un lugar determinante para una comunicación óptima, ya que el primero está ligado tanto a asociaciones semánticas como a la estructura sintáctica, mientras que el segundo establece un puente entre la cadena articulada y aquello construido por la articulación.

3 Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, 'Lugar de la lengua en los hechos del lenguaje', p 37-40.

4 "Los enunciados que permite producir hablan del mundo. (...) Son la manifestación de una actitud humana para la significación". Claude Hagège, *L'homme de paroles*, 'Le territoire du signe', p. 132.

5 "Las palabras conectan no sólo con el mundo real, también con otros mundos posibles". Kate Kearns, *Semantics, ?Denotations?*, pp. 16-17.

6 Juan David García Baca. Introducción a la *Poética* de Aristoteles, p. 36.

La crisis del lenguaje

"Lo que se pone en duda no es lo que se dice: es la naturaleza, formal y sustantiva, de la atribución de significado, de significación inteligible, al acto y al instrumento del decir".

George Steiner. *Presencias reales*.⁸

Llegados a este punto, la llamada crisis del lenguaje es un fenómeno cultural que ataca los atributos primarios de la palabra: el acto comunicativo y el signo lingüístico. En el siglo XX se habla de incomunicación, de una fisura entre el significante y el significado, de una ruptura entre la palabra y el mundo. Antonin Artaud, disertando sobre el teatro y la cultura, afirma: *"le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation"*.⁹ George Steiner dirá que la crisis en cuestión pone en duda *"los conceptos mismos de significado [y] la posibilidad de relaciones significantes entre la palabra y el mundo."*¹⁰

Pero la crisis del lenguaje va más allá de la comunicación y el signo para afirmar la incapacidad del hombre frente a la palabra. El teatro toma una postura radical al respecto. Hay que notar que en los años cuarenta algunas obras anuncian el rumbo que tomará esta crítica: En *Huis clos* (1944), Garcin pide a sus compañeras de celda: *"du silence. Pas un mot. (...) Et nous... nous serons sauvés."*,¹¹ Jan, personaje del *Malentendu* (1944), suplica: *"O mon Dieu! Donnez-moi de trouver mes mots ou faites que j'abandonne cette vaine entreprise"*,¹² en *Médée* (1946), el Jasón de Jean Anouilh dice: *"Les mots ne sont rien, mais il faut qu'ils soient dits tout de même"*.¹³

7 "Las expresiones lingüísticas están ligadas en virtud de su significado a partes del mundo que nos rodea, lo cual es la base de nuestro uso del lenguaje." Kearns, p. 2.

8 George Steiner, *Presencias reales*, 'El contrato roto', p. 129.

9 "el signo de la época es la confusión, yo veo al origen de esta confusión una ruptura entre las cosas, y las palabras, las ideas, los signos que las representan". Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 'Le théâtre et la culture', p. 12.

10 Steiner, p. 110.

11 "silencio. Ni una palabra. (...) Y quizá... seremos salvados". Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, p. 42.

12 "¡Oh, Dios mío! Ayúdame a encontrar mis palabras o haz que abandone esta vana empresa". Albert Camus, *Le malentendu*, p. 209.

13 "Las palabras no son nada, pero es necesario decir las". Jean Anouilh, *Médée*, p. 62.

Menos heroico, el teatro de los años cincuenta presenta el problema en una situación cotidiana de interlocución. El blanco de los dramaturgos es, entonces, el ser humano en la comunicación. Marie-Claude Hubert observa:

*De nombreux dramaturges poursuivent alors une réflexion permanente sur le langage (...). Leurs héros sont murés dans le silence ou dans de longs monologues (...), engluisés dans des conversations où les mots n'ont guère plus de valeur qu'une balle qu'ils se renvoient pour meubler le vide de leur existence, pour maintenir un dérisoire contact.*¹⁴

Tal observación puede ser aplicada específicamente a la calidad del acto comunicativo en *La Cantatrice chauve*. De hecho, los personajes de esta obra no son más que autómatas enredados en los ires y venires del diálogo. Ionesco presenta el acto verbal como un juego social en donde el mensaje es una serie de frases hechas; la palabra, una secuencia de sonidos sin significado.

Desde esta perspectiva *La Cantatrice chauve* es una crítica severa contra la incapacidad del hombre frente a una palabra vacía; una mordaz denuncia de la crisis del lenguaje.

¹⁴ "Muchos dramaturgos plantean entonces una reflexión permanente sobre el lenguaje (...) Sus héroes están atrapados entre los muros del silencio o en largos monólogos (...), enredados en conversaciones en donde las palabras no tienen otro valor que el de una pelota que los personajes se lanzan para llenar el vacío de su existencia, para mantener un contacto imisorio". Hubert se refiere aquí a Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Tardieu, al mismo Ionesco... Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé*, 'Introduction', pp 11-12.

EL CONTEXTO DRAMÁTICO

La palabra en el lenguaje escénico

Quando se estrenó *La Cantatrice chauve* (1950), el teatro había entrado ya en un proceso de renovación. Paralela a la corriente tradicional,¹ se desarrollaba, desde fines del siglo XIX, una tendencia que proponía una transformación en el arte dramático, un rescate de la naturaleza del teatro. Los innovadores argumentaban a favor del espectáculo. Cito aquí a tres dramaturgos: Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire y Antonin Artaud, cuya postura frente al lenguaje escénico ejerce una influencia en la producción dramática de Eugène Ionesco.

Jarry, Apollinaire y Artaud.

*"J'ai des ongles pour parler et vous
une bouche pour m'entendre"*
Alfred Jarry: *Ubu roi*.²

Poco antes de 1900, Alfred Jarry anuncia la empresa: "*Qu'est-ce qu'une pièce de théâtre? (...) un spectacle offert à des citoyens assemblés*".³ Jarry concibe la obra de teatro como una explotación de los elementos escénicos cuyo fin es impactar al público: "*notons qu'il y a plusieurs publics du théâtre, ou tout au moins deux: l'assemblée du petit nombre des intelligents et celle du grand nombre*".⁴ Para Jarry se trata de que el grueso del público pueda identificarse con los personajes y la situación expuesta en escena; propone, entonces, personajes envueltos en peripecias de la vida cotidiana: "*des personnages qui pensent comme lui (...) des sujets et péripéties naturelles, c'est-à-dire quotidiennement coutumières aux hommes ordinaires*".⁵

1 Centrada en el diálogo más que en el aspecto visual, con cierto respeto a las unidades de espacio, tiempo y acción, con sus personajes de fuerte carga psicológica...

2 "Tengo odejas para hablar y ustedes una boca para escucharme". Alfred Jarry, "Ubu roi" en *Ubu*, p. 83.

3 "¿Qué es una obra de teatro? (...) un espectáculo que se ofrece a ciudadanos reunidos": A. Jarry, *Ibidem*, 'Réponses à un questionnaire', p. 317.

4 "debemos darnos cuenta de que hay varios públicos de teatro, o al menos dos: el grupito de los inteligentes y el de la multitud". *Ibid.*, p. 317.

5 "personajes que piensan como él (...) temas y peripecias naturales, es decir que reflejen las costumbres de la vida cotidiana de los hombres ordinarios". *Ibid.*, 'De l'inutilité du théâtre au théâtre', p. 308.

El espectáculo consiste, luego, en una fusión de los elementos dramáticos: la escenografía, la iluminación, el vestuario, la interpretación, los efectos sonoros... En esta larga enumeración se encuentra, por supuesto, la palabra: "*Il va sans dire qu'il faut que l'acteur ait une voix spéciale*"⁶. Jarry lleva a escena estas reflexiones sin preocuparse por las unidades dramáticas marcadas por la tradición: "*Je pense qu'il ne s'agit plus de savoir s'il doit y avoir trois unités*"⁷.

En el estreno de *Ubu roi* (1896), los protagonistas portan una máscara que presiona sus fosas nasales. Ante la primera palabra de la obra: "*Merde*", pronunciada en un tono nasal con una 'r' de más, el público, "*frappé à la poitrine et au nez*", reacciona y participa del espectáculo: "*le spectacle fut la salle même*." El público grita, aúlla, silba y lanza proyectiles. Jarry se propuso "*que la pièce ne pût aller jusqu'au bout et que le théâtre éclatât*"⁸.

Casi veinte años después (1917), Guillaume Apollinaire insiste en un tratamiento especial de los personajes y en la 'pompa' de la puesta en escena:

*il est légitime (...) de porter au théâtre des esthétiques nouvelles et frappantes qui accentuent le caractère scénique des personnages et augmentent la pompe de la mise en scène.*⁹

Como Jarry, Apollinaire, en pos del espectáculo, fusiona gestos, sonidos, ruidos, gritos, colores, música y libera la creación dramática de la rigidez de las tres unidades.

*Il est juste que le dramaturge se serve
De tous les mirages qu'il a à sa disposition
(...)
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
Que de l'espace.*¹⁰

Sobre estas bases, *Les mamelles de Tiresias* es tomada como "*le grand événement de l'avant-garde en 1917*".¹¹ En este '*Drame surréaliste*', Apollinaire

6 "hay que decir que es necesario que el actor tenga una voz especial". *Ibid.*, p. 313.

7 "Pienso que ya no se trata de saber si debe haber tres unidades". *Ibidem*, 'Questions de théâtre', p. 343.

8 "Mierdra"; "golpeado en el pecho y en la nariz"; "el espectáculo fue la misma sala"; "que la obra no pudiera llegar al final sin que el teatro estallara". *Cf. Ibid.*, "La Bataille d'Ubu roi", pp. 433- 437.

9 "Es legítimo (...) llevar al teatro estéticas nuevas e impactantes que acentúen el carácter escénico de los personajes y aumenten la pompa de la puesta en escena". Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tiresias*, "Préface", p. 98.

10 "Es justo que el dramaturgo se sirva / de todos los espejismos que tiene a su disposición / (...) / y que ya no tome en cuenta ni el tiempo / ni el espacio". *Ibidem*, 'Prologue', p. 114.

también explota la capacidad escénica de la palabra. Los personajes, sirviéndose de un altavoz, gritan al público algunas de sus réplicas. El marido de Thérèse, la protagonista, habla con un acento marcado. A veces, ambos producen onomatopeyas sin sentido: *"Elle sort en caquetant tandis que le mari imite le bruit de la locomotive en marche"*¹²

Más tarde, en los años treinta, Antonin Artaud abunda en la idea de restituir a la puesta en escena su naturaleza espectacular.

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

*Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens (...) ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.*¹³

Al ser el teatro un espectáculo, el aspecto visual de la puesta en escena viene a ocupar un lugar determinante en la construcción dramática. Artaud propone quitar peso a los diálogos para explotar otros medios de expresión (la pantomima, la música, la danza, la iluminación...)¹⁴: *"Le dialogue –chose écrite et parlée- n'appartient pas spécifiquement à la scène"*¹⁵. El dramaturgo desconfía abiertamente de la palabra: *"je pose en principe que les mots ne veulent tout dire (...), ils arrêtent et paralysent la pensée"*¹⁶.

Como hemos visto, Jarry, Apollinaire y Artaud plantean un nuevo tratamiento de los personajes y de la estructura dramática. Insisten, sobre todo, en una explotación de los recursos escénicos. En detrimento del diálogo, la vanguardia aprovecha los elementos de la palabra (el tono de la voz, la pronunciación afectada, la proyección escénica) y los movimientos corporales que la acompañan.

11 "el gran suceso de la vanguardia en 1917": Michel Décaudin en *Ibid.*, 'Introduction', p. 10.

12 "Ella sale cacareando mientras que el marido imita el ruido de la locomotora". *Ibid.*, 'Acte premier', p. 127.

13 "Yo digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser llenado y que se le haga hablar su lenguaje concreto. / Yo digo que este lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra, debe satisfacer principalmente los sentidos (...) este lenguaje físico y concreto al que hago alusión sólo es verdaderamente teatral en la medida en que los pensamientos que expresa escapan al lenguaje articulado". A. Artaud, *Op. cit.*, 'La mise en scène et la métaphysique', pp. 55-56.

14 *Cf. Ibidem*, p. 58.

15 "El diálogo –cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena". *Ibid.*, p. 55.

16 "planteo en principio que las palabras no quieren decir todo (...), detienen y paralizan el pensamiento". *Ibid.*, 'Lettres sur le langage', pp. 171-172.

Ionesco.

En la línea trazada por los dramaturgos mencionados, Ionesco reflexiona sobre el lugar de la palabra en el lenguaje escénico: "*Le théâtre a une façon propre d'utiliser la parole, c'est le dialogue*".¹⁷ El diálogo es, entonces, uno de los medios de expresión del teatro; la palabra es un procedimiento más de la puesta en escena: "*la parole ne constitue qu'un des éléments de choc du théâtre*".¹⁸ Ionesco reflexiona también sobre el valor del arte dramático. Este valor radica en la ampliación de sus diversos elementos: "*Si donc la valeur du théâtre était dans le grossissement des effets, il fallait les grossir encore, les souligner, les accentuer au maximum*".¹⁹

Al ser la palabra uno de los medios de expresión del teatro, Ionesco la trabaja a su manera, exagerando el acto verbal, acentuando al máximo su proyección escénica. Para Ionesco, se trata de exagerar la realidad cotidiana hasta el paroxismo; de llevar el lenguaje hasta la desarticulación.

Esto es, precisamente, lo que sucede en *La Cantatrice chauve*. En ella, Ionesco manipula las unidades dramáticas (el espacio, el tiempo y la acción) y lleva a escena personajes ordinarios enredados en las peripecias de la conversación. Ionesco hace del diálogo una serie de réplicas incoherentes y aprovecha las posibilidades dramáticas de la palabra. La proyección escénica del elemento verbal cobra relevancia: "*Le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites*"²⁰; Ionesco lleva la palabra va más allá de los límites de la significación.

17 "El teatro tiene una forma propia de utilizar la palabra, es el diálogo". E. Ionesco, *Notes et contre-notes. 'Expérience du théâtre'* p. 62.

18 "La palabra sólo es uno de los elementos de choque del teatro". *Idem*.

19 "si el valor del teatro radicara en el aumento de los efectos, habría que aumentarlos aún más, subrayarlos, acentuarlos al máximo". *Ibid.*, p. 59.

20 "El verbo mismo debe ser tensado hasta sus límites". *Ibid.*, p. 63.

I

La palabra en La Cantatrice chauve
El proceso de creación y la construcción dramática

CAPÍTULO I

La palabra en *La Cantatrice chauve*

París, diciembre de mil novecientos cuarenta y nueve¹: la compañía de Nicolas Bataille presenta en el teatro de los *Noctambules* una obra inquietante: *La Cantatrice chauve*. El espectáculo, una secuencia de "sketches désopilants qui culminent en un dénouement tonitruant"², provoca en los presentes reacciones contrarias: "Les uns, entre deux éclats de rire, disaient: ' C'est du génie! ' les autres, de glace, quittaient la salle"³. Desconcierto, asombro, risas, críticas diversas. Al centro de la controversia, en escena: un espacio lleno, un tiempo dislocado y seis personajes compulsivos que representan la incapacidad del hombre frente a su lenguaje.

El proceso de creación.

- La materia prima.

"la genèse de La Cantatrice chauve est avant tout une expérience intime de l'auteur avec les mots".

Martine Cécillon: "Un Roumain à Paris"⁴

La génesis de *La Cantatrice chauve* se encuentra en la curiosidad de Ionesco por el idioma inglés; él cuenta con humor:

*En 1948, avant d'écrire ma première pièce: La Cantatrice chauve, je ne voulais pas devenir un auteur dramatique. J'avais tout simplement l'ambition de connaître l'anglais. L'apprentissage de l'anglais ne mène pas nécessairement à la dramaturgie. Au contraire, c'est parce que je n'ai pas réussi à apprendre l'anglais que je suis devenu écrivain de théâtre.*⁵

1 Si bien, oficialmente, el estreno de *La cantatrice chauve* fue el once de mayo de mil novecientos cincuenta, cinco meses antes, en diciembre de mil novecientos cuarenta y nueve, la obra fue representada frente a un público 'letrado'. Es a esta representación a la que ahora se hace alusión. Cf. Ionesco, *Notes et contre-notes*, "Entretiens", p. 172.

2 "sketches destemillantes que culminan en un desenlace atronador". Emmanuel Jacquart en Ionesco, *La Cantatrice chauve*, p. 7.

3 "Unos, entre carcajada y carcajada, declan: 'Es genial, otros, helados, abandonaban el teatro". *Notes et contre-notes*, "Entretiens", p. 172.

4 "la génesis de *La Cantatrice chauve* es ante todo una experiencia íntima del autor con las palabras". Martine Cécillon en IONESCO, *La Cantatrice chauve*, p. 6.

5 "En 1948, antes de escribir mi primera obra: *La Cantatrice chauve*, no quería convertirme en un autor dramático. Únicamente tenía la ambición de conocer el inglés. El aprendizaje del inglés no lleva necesariamente a la

Dado a la tarea de aprender una lengua más⁶, Ionesco descubre en *L'Anglais sans peine* la materia prima de su obra:

Voici c'est qui est arrivé: (...) j'achetai (...) un manuel de conversation franco-anglaise (...). Je me mis au travail (...) je copiai (...) les phrases tirées de mon manuel.

Las lecciones del manual lo enfrentan a 'verdades fundamentales y antagónicas':

*il y a sept jours dans la semaine (...), le plancher est en bas, le plafond en haut. (...) 'la campagne est plus calme que la grande ville (...), mais à la ville la population est plus dense, il y a aussi davantage de boutiques.'*⁷

Entonces, Ionesco dice haber tenido 'una iluminación':

j'eus une illumination. Il ne s'agissait plus pour moi de parfaire la connaissance de la langue anglaise. (...) Mon ambition était devenue plus grande: communiquer à mes contemporains les vérités essentielles dont m'avait fait prendre conscience le manuel de conversation franco-anglaise.

Y el teatro resulta ser el canal adecuado:

*D'autre part, les dialogues des Smith, des Martin, des Smith et des Martin, c'était proprement du théâtre, le théâtre étant dialogue. C'était donc une pièce de théâtre qu'il me fallait faire.*⁸

L'Anglais sans peine proporciona a Ionesco no sólo el tema de la obra, también cinco de sus personajes: los matrimonios Smith y Martin, y Mary, *la bonne*⁹:

*les Smith et les Martin du manuel sont les Smith et les Martin de ma pièce, ils sont les mêmes, prononcent les mêmes sentences, font les mêmes actions et les mêmes 'inactions'.*¹⁰

dramaturgia. Al contrario, es por que no logré aprender el inglés que me convertí en escritor de teatro". *Notes et contre-notes*, "La Cantatrice chauve. La tragédie du langage", p. 243.

6 Debido a su ascendencia, Ionesco entra en contacto desde temprana edad con los idiomas rumano y francés.

7 "Esto es lo que sucedió: (...) compré (...) un manual de conversación franco-inglesa (...). Me puse a trabajar (...) copié (...) las frases de mi manual."; "hay siete días en la semana (...), el piso está abajo, el techo arriba. (...) 'el campo es más tranquilo que la ciudad (...), pero en la ciudad la población es más densa, también hay muchas más boutiques.'" *Ibid.*, pp. 243-245.

8 "Tuve una iluminación. Ya no se trataba para mí de conocer la lengua inglesa. (...) Mi ambición llegó a ser más grande: comunicar a mis contemporáneos las verdades esenciales de las que tomé consciencia en el manual de conversación franco-inglesa."; "Por otra parte, los diálogos de los Smith, de los Martin, de los Smith y de los Martin, eran propiamente teatro, puesto que el teatro es diálogo. Era entonces una obra de teatro que tenía que hacer *idem*.

9 "la sirvienta."

Si bien Ionesco no da mayor precisión sobre el origen de *la bonne*, Martine Cécillon en su *"Lecture accompagnée de La Cantatrice chauve"* incluye una ilustración de *L'Anglais sans peine* en donde se ve una sirvienta que afirma *"I had a pleasant evening"*¹¹, mientras recuerda haber pasado la tarde con un hombre, en el cine y después en un bar.

A estos cinco personajes, Ionesco agrega el Capitán de bomberos. La conversación entre ellos será una dramatización de los diálogos didácticos de *L'Anglais sans peine*: *"Toute une partie de la pièce est faite de la mise à bout des phrases extraites de mon manuel d'anglais"*.¹²

- La intención.

"Je constate parfois la destruction ou la déformation volontaires du langage et je dénonce cela. Je constate aussi son usage naturel, je constate encore son automatisme qui fait que le langage se sépare de la vie".
Ionesco: *Notes et contre-notes*.¹³

Pero la intención de Ionesco va más allá de reproducir estas réplicas: *"C'étaient évidemment la critique du langage creux que les manuels de conversation m'ont révélé, la critique des idées reçues, des slogans"*.¹⁴ La realidad viene a confirmar sus hallazgos: *"la réalité est irréelle, les mots ne sont que des bruits dépouillés de sens (...), les gens me semblent se mouvoir automatiquement"*¹⁵. Ionesco llega a una conclusión: el lenguaje se ha desgastado en las conversaciones cotidianas; la comunicación es un acto mecánico en el que proliferan frases hechas; la palabra es sólo sonidos sin significado.

10 "Los Smith y los Martin del manual son los Smith y los Martin de mi obra, son los mismos, pronuncian las mismas frases, realizan las mismas acciones y las mismas 'acciones'". *Ibid.*, p. 246.

11 "¡Pasé una tarde agradable!" M. Cécillon, 'Le paratexte', p. 45. *Estas palabras son precisamente la primera intervención de Mary, el quinto personaje de la obra. Cf. Ionesco, La Cantatrice chauve, Édit. Emmanuel Jacquart, p. 51.*

12 "Toda una parte de la obra está hecha de frases extraídas de mi manual de inglés". *Notes...* p. 246.

13 "Constato a veces la destrucción o la deformación voluntarias del lenguaje y lo denuncio; constato también su uso natural; más aún, constato su automatización que hace que el lenguaje se separe de la vida". *Ibidem*, 'Préface', p. 11.

14 "Era evidentemente la crítica del lenguaje hueco que los manuales de conversación me revelaron, la crítica de las ideas recibidas, de los slogans". *Ibid.*, 'Entretiens', p. 187.

15 "La realidad es irreal, las palabras sólo son ruidos despojados de sentido (...), la gente parece moverse automáticamente", *Ibidem*, 'Témoignages', p. 220.

Sobre estas bases (el manual de inglés y la vida cotidiana), Ionesco plantea una crítica del lenguaje, en contra del comportamiento automático de las personas. Su intención es, entonces, denunciar la crisis del lenguaje.

- El proceso.

L'oeuvre d'art demande à naître.
Eugène Ionesco¹⁶

Para llegar al producto final, la obra pasa por un singular proceso: Ionesco copiaba las réplicas de *L'Anglais sans peine*. De repente, un fenómeno extraño sucedió; Ionesco dice: "*le texte se transforma sous mes yeux, (...) contre ma volonté*". En el texto de Ionesco, tanto los diálogos como los personajes del manual entran, poco a poco, en una dimensión dramática:

*les vérités élémentaires et sages (...) étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu.*¹⁷

En este proceso, Ionesco dice sufrir un malestar anímico, provocado, precisamente, por la toma de consciencia de la crisis del lenguaje:

*envahi par la prolifération des cadavres de mots, abruti par les automatismes de la conversation, je faillis succomber au dégoût, à une tristesse innommable, à la dépression nerveuse, à une véritable asphyxie. Je pus tout de même mener à bout la tâche insensée que je m'étais proposé.*¹⁸

El texto terminado llega a manos de un joven escenógrafo quien consideró que era una obra de teatro; la compañía de Nicolas Bataille decide llevarla a escena.

Hasta entonces Ionesco no tenía por seguro el título de la obra.

16 "la obra de arte pide nacer". *Ibid.*, "Communication pour une réunion d'écrivains français et allemands", p. 207.

17 "el texto se transformó ante mis ojos, (...) contra mi voluntad"; "las verdades elementales y sabias habían enloquecido, el lenguaje se había desarticulado, los personajes se habían descompuesto; la palabra, absurda, se había vaciado de su contenido". *Ibid.*, pp. 246-247

18 "invasión por la proliferación de cadáveres de palabras, embrutecido por los automatismos de la conversación, estuve a punto de sucumbir al asco, a una tristeza inabarcable, a la depresión nerviosa, a una verdadera asfixia. Sin embargo pude llevar a cabo la tarea insensata que me había propuesto." *Ibid.*, p. 129.

- El título y el género.

"La parole (...) est à la merci de l'inconscient"
Marina Yaguello: *Alice au pays du langage*.¹⁹

"Curiouser and curiouser"
Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*.²⁰

Puesto que la obra de Ionesco gira en torno a la crisis del lenguaje, resulta curioso que un accidente lingüístico venga a determinar su título. Ionesco dudaba entre algunas variantes de *L'Anglais sans peine* (*"L'Heure anglaise, Big-Ben Folles, Une Heure d'anglais, etc"*)²¹, pero "*les connotations trop britanniques risquaient de dénaturer le sens de la pièce*"²². Ionesco dice que el azar decidió: En uno de los ensayos, el actor que representaba al Capitán de bomberos, en un *lapsus linguae*, confunde una '*institutrice blonde*' (escrito en el guión) con una '*cantatrice chauve*': "*Voilà le titre de la pièce!*", gritó Ionesco.²³

Al título, dictado por el azar, Ionesco agrega la precisión genérica "*anti-pièce*"; ésta previene que la construcción dramática no corresponde con la estructura tradicional de las obras de teatro: "*La mention 'anti-pièce', destinée à nous donner des indications génériques, avoue la volonté de Ionesco de rompre avec le théâtre classique en s'y opposant*"²⁴.

En efecto, Ionesco trabaja a su manera las unidades dramáticas (el espacio, el tiempo, la acción) y pone especial atención en los personajes y en el diálogo. En una atmósfera absurda, los matrimonios Smith y Martin, Mary y el Capitán de bomberos, interactúan verbalmente. La incoherencia del diálogo tiene como fin exponer una progresión en la crisis del lenguaje.

19 "La palabra (...) está a merced del inconsciente". Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, "L'effet vache-qui-rit", p. 137.

20 "Mucho curioso mucho curioso" Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, "The Pool of Tears", p. 35.

21 Cf. *Notes et contre-notes*, p. 253.

22 "las connotaciones demasiado británicas amenazaban con afectar el sentido de la obra". M. Cécillon, "Le titre", p. 43.

23 "institutriz rubia"; "cantante calva"; "¡Ese es el título de la obra!", Cf. *Notes...*, "Naissance de la cantatrice", pp. 253.

24 "La mención 'anti-pièce', destinada a darnos indicaciones genéricas, deja ver la voluntad de Ionesco de romper con el teatro clásico, oponiéndosele". Cécillon, p. 44.

- La reacción del público.

*"point de cantatrice dans la distribution,
pas de calvitie annoncée".
Martine Cécillon: 'Le titre'.²⁵*

El día del estreno, once de mayo de 1950, la *'anti-pièce'* suscita desconcierto. El grueso del público, habituado a identificar por el título al protagonista, se pregunta al final del espectáculo:

- *Aucune cantatrice n'est apparue, me semble-t-il, ma bonne amie?*
- *Au moins je ne l'ai pas remarquée. Et chauve! Avez-vous vu que quelqu'un fût chauve?... Et ce pompier? Que vient faire là un pompier?*²⁶

Ionesco promete un personaje con características específicas ausente del reparto. Sin embargo, esta falta de correspondencia entre el título, "*sémantiquement nul*"²⁷, y los personajes dice mucho del sinsentido presente a lo largo de la obra. Según Martine Cécillon, tanto el título (*La Cantatrice chauve*) como la precisión genérica (*Anti-pièce*) anuncian al público el contenido de la obra:

*L'action sera celle du langage, les personnages seront des pantins, et pourtant la structure s'apparentera à celle d'une pièce de théâtre.*²⁸

El público erudito tampoco podía quedarse callado. En su *Lecture accompagnée* de *La Cantatrice chauve*, Cécillon incluye críticas sobre la puesta en escena. Una periodista escribió:

*Rien n'arrive, personne n'a rien à dire, c'est tout à fait comme dans la vie. Cette anti-pièce de M. E. Ionesco serait en somme entachée du plus vilain naturalisme si le dialogue n'avait une fantaisie parfaitement bouffonne. Il n'y a pas de situation, pas d'action, les entrées et les sorties ne sont nullement motivées, chacun parle sans espoir d'être écouté, ni compris (...)*²⁹

25 "ninguna cantatrice en el reparto, ausencia de calvicie anunciada". *Ibid.*, p. 43.

26 "Me parece que ninguna cantante apareció. ¿Verdad, querida amiga? / Al menos yo no lo noté. ¡Y calval! ¿Acaso viste que alguien fuera calvo?... ¿Y ese bombero? ¿Qué tiene que ver en esto un bombero?" Jacques Lemarchand, en Eugène Ionesco, *Théâtre I*, "Le théâtre d'Eugène Ionesco", p. 10

27 "semánticamente nulo". Cécillon, p. 44.

28 "La acción será la del lenguaje, los personajes serán unos títeres, sin embargo la estructura se asimila a las de una obra de teatro". *Idem*.

29 "Nada sucede, nadie tiene nada que decir, es exactamente como en la vida. Esta anti-pièce de M. E. Ionesco estaría salpicada del más burdo naturalismo si el diálogo no tuviera una fantasía completamente bufona. No hay situación, no hay acción, las entradas y las salidas no están para nada motivadas, cada uno habla sin esperanza de ser escuchado, ni comprendido (...)" Renée Sorel citada por Cécillon, p. 17.

El mismo Ionesco, en *Notes et contre-notes*, cita algunos de sus críticos. Entre ellos sobresale Kenneth Tynan, crítico inglés quien, en 1958, escribe en las páginas del *l'Observer* el siguiente comentario:

[M. Ionesco] *déclarait que les mots n'avaient pas de sens, que la communication entre les hommes était impossible. [Il] a créé un monde de robots solitaires, conversant entre eux en dialogues (...) parfois désopilants, parfois évocateurs, souvent ni l'un ni l'autre, et qui, alors, distillent un profond ennui.*³⁰

Tynan se refiere no sólo a *La Cantatrice chauve* (1950), también a *La Leçon* (1951) y a *Les Chaises* (1952). Ionesco le responde por el mismo canal:

*M. Tynan semble m'accuser (...) d'avoir déclaré que les mots n'ont pas de sens et que tout langage est incommunicable (...) Je pretends seulement qu'il est difficile de se faire comprendre.*³¹

Conocido bajo el nombre de 'Controversia londinense'³², este debate entre Ionesco y Tynan despierta el interés de la opinión pública. La redacción del periódico publica, entonces, cartas de diversos lectores que participan de la discusión.

Los puntos anteriores han permitido apreciar la importancia de la crisis del lenguaje en el proceso de creación de *La Cantatrice chauve*. Como hemos visto, la exposición del problema produce impacto en el público de la época. Aún ahora, a un poco más de cincuenta años del estreno de la obra, es imposible permanecer indiferentes ante unos personajes compulsivos, enredados en los irs y venires de la conversación.

30 "[El Sr. Ionesco] declaraba que las palabras no tenían sentido, que la comunicación entre los hombres era imposible. [Él] creó un mundo de robots solitarios, conversando entre ellos en diálogos [...] a veces desternillantes, a veces evocadores, con frecuencia ni lo uno ni lo otro, y que, por lo tanto, destilan un profundo hastío". *Notes et contre-notes*, "Controverse londonienne" pp. 136-137.

31 "El Sr. Tynan parece acusarme (...) de haber declarado que las palabras no tienen sentido y que todo lenguaje es incommunicable (...) Yo pretendo solamente que es difícil hacerse comprender". *Ibid.*, p. 139.

32 *Cf. Ibid.*, "Controverse londonienne", pp. 135-161.

La construcción dramática.

Si bien la incoherencia del diálogo es el elemento inmediato para la exposición de la crisis del lenguaje, hay que notar que Ionesco se sirve también de otros recursos dramáticos para reforzar el efecto. El autor manipula los elementos escénicos para crear una atmósfera opresiva y demencial en la cual unos personajes perturbados interactúan verbalmente.

- Una atmósfera absurda.

*"sans doute comprendrez-vous que tout ici me
paraît singulier, le langage et les êtres."*
Albert Camus: *Le malentendu*.³³

"Les uns et les autres sont enfermés dans les mêmes murs."
Eugène Ionesco.³⁴

La atmósfera que Ionesco recrea en *La Cantatrice chauve* forma parte de la producción literaria desde la década de los cuarenta. De hecho, en 1942, en "Les murs absurdes"³⁵, Albert Camus reflexiona: *"cette épaisseur et cette étrangeté du monde, c'est l'absurde"*.³⁶ En un mundo tal, la actitud de los hombres como seres hablantes es también absurda: *"l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure"*.³⁷ Según Camus, el hombre está atrapado en los muros de un *"univers indicible où règne la contradiction, l'antonimie, l'angoisse ou l'impuissance"*.³⁸ Camus establece una relación directa entre el acto del habla (gestos mecánicos, contradicción, antonimia) y el estado emocional del hombre (angustia, impotencia) atrapado entre un 'universo indecible'.

Es, precisamente, este matiz del absurdo sobre el que Ionesco pondrá énfasis. Del comportamiento del hombre atrapado en una atmósfera densa, Ionesco destaca su extraña actitud frente al lenguaje y la calidad de éste:

³³ "sin duda usted comprenderá por qué todo aquí me parece singular, el lenguaje y los seres." Albert Camus, *Le malentendu*, p. 206.

³⁴ "Unos y otros están encerrados en los mismos muros". *Notes...*, 'Discours sur l'avant-garde', p. 87.

³⁵ En 1942 Camus publica: *Le mythe de Sisyphe*. Un essai sur l'absurde. "Les murs absurdes" forma parte de este ensayo.

³⁶ "Este espesor y esta extrañeza del mundo, es el absurdo". Camus, *Ibidem*, p. 31.

³⁷ "El aspecto mecánico de sus movimientos, su pantomima privada de sentido vuelve estúpido todo lo que los rodea", *Idem*.

*on appelle quelque fois l'absurde ce qui n'est que la dénonciation du caractère dérisoire d'un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans.*³⁹

Para recrear las condiciones necesarias al absurdo verbal, Ionesco trabaja el espacio, el tiempo y la acción así como los personajes, el diálogo y los efectos sonoros.

- El espacio y el tiempo

*"No room! No room!" they cried out (...).
"There's plenty of room!" said Alice."
"What a funny watch."
Lewis Carroll: "A Mad Tea-Party".⁴⁰*

En la primera indicación escénica, Ionesco nos introduce en la atmósfera que envuelve a los personajes: el escenario es una sala inglesa, recargada de objetos ingleses:

*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. (...) M. Smith, Anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. (...) Mme Smith, Anglaise, recommande des chaussettes anglaises. (...) silence anglais. (...) pendule anglaise (...).*⁴¹

Por su parte, el tiempo, representado en las campanadas del reloj se encuentra, simplemente, ¡dislocado!: "*La pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois.*" Otras veces: "*La pendule sonne tant qu'elle veut.*"⁴²

Al parecer nada sucede en este escenario lleno y 'anacrónico'; nada más que una secuencia de conversaciones. A lo largo de las once escenas que componen la obra, el diálogo acentúa el espacio opresivo y el tiempo demencial. La interacción verbal revela el carácter de los personajes.

38 "un universo indecible donde reina la contradicción, la antonimia, la angustia o la impotencia". *Ibid.*, p. 41

39 "A veces se llama el absurdo a lo que no es más que la denuncia del carácter irrisorio de un lenguaje vacío de su substancia, estéril, hecho de clichés y de slogans". *Notes...*, p. 83.

40 "¡No hay espacio! ¡No hay espacio! gritaron (...). ¡Está lleno de espacio!" dijo Alicia"; "¡Qué extraño reloj!" Carroll, *Alice's...*. "A Mad Tea-Party", pp. 93, 96.

41 "Interior burgués inglés, con sillones ingleses. (...) M. Smith, inglés, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, cerca de un fuego inglés. (...) Mme Smith, inglesa, zurce calcetas inglesas. (...) silencio inglés. (...) reloj inglés (...)" IONESCO. *La Cantatrice chauve*. Édit. Emmanuel Jacquart, p. 41.

42 "El reloj suena siete veces. Silencio. El reloj no suena ninguna vez. (...) "El reloj suena tantas veces como él quiera". *Ibidem*, pp. 46-62.

- Los personajes.

"Mes personnages, mes braves bourgeois"
Eugène Ionesco.⁴³

En *La Cantatrice chauve*, Ionesco (basándose en su manual de conversación franco-inglesa y en su observación de la vida cotidiana) imita el comportamiento social del '*petit bourgeois*', un ser humano promedio, de cualquier posición, en cualquier sociedad, incapaz de pensar. Al hablar, este '*petit bourgeois*' no hace más que repetir frases hechas, desgastadas; frases que han perdido su significado: "*le petit bourgeois n'est pour moi que l'homme des slogans, ne pensant plus par lui-même, mais répétant les vérités toutes faites, et par cela mortes, que d'autres lui ont imposées.*"⁴⁴ Ionesco compara este '*petit bourgeois*' con cierta ave, célebre por hablar y no saber lo que dice: "*Le perroquet (...) Ce qu'il dit ne le concerne pas, ce qu'il dit, il ne le comprend pas.*"⁴⁵

En escena, el concepto que Ionesco tiene sobre este tipo humano está encarnado, sobre todo, en los matrimonios Smith y Martin, especie de autómatas que interactúan verbalmente, sin llevar a cabo una comunicación propiamente lingüística.

*Les Smith et les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, (...) ils ne savent plus être, ils peuvent 'devenir' n'importe qui, n'importe quoi, (...) ils sont interchangeables: on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa on ne s'en apercevra pas.*⁴⁶

Los Smith y los Martin vienen a ser los 'portavoces' de una burguesía ociosa, incapaz de razonar, de servirse de la palabra como medio de comunicación. Los otros dos personajes, Mary y el Capitán de bomberos, vendrán a reafirmar las características de estas dos familias. Además, la sirvienta y el bombero son elementos dramáticos decisivos para el desarrollo y el desenlace de la acción.

43 "Mis personajes, mis buenos burgueses". *Notes...*, p. 247.

44 "El '*petit bourgeois*' es para mí el hombre de slogans, que ya no piensa por él mismo, sino que repite las verdades hechas, y por lo mismo muertas, que otros le han impuesto". *Ibid.*, p. 109.

45 "Lo que él perico dice, no le concierne, no lo comprende". *Ibid.*, "L'auteur et ses problèmes", p. 29.

46 "Los Smith y los Martin ya no saben hablar, por que ya no saben pensar, (...) ya no saben ser, pueden 'convertirse' en cualquiera, en cualquier cosa, (...) son intercambiables: podemos poner a los Martin en lugar de los Smith y viceversa nadie lo notará". *Ibid.*, p. 249.

- La palabra.

*"En mutilant la logique pédagogique, en grossissant démesurément les effets, Ionesco aboutit au non sens".*⁴⁷

Emmanuel Jacquart.

Como quedó expuesto en el 'Contexto dramático', la palabra es sólo uno de los elementos de choque del teatro; Ionesco aprovecha sus posibilidades escénicas: tensa el verbo más allá de los límites de la significación:

*le verbe lui-même doit être tendu jusqu'à ses limites, le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations.*⁴⁸

En *La Cantatrice chauve*, las estructuras gramaticales y los giros idiomáticos del mencionado método de lengua extranjera se suceden en una serie de conversaciones incoherentes. La tensión verbal y el sinsentido se incrementan a cada frase.

- La acción.

"un crescendo dans la mise en scène de la folie verbale."

Martine Cécillon.⁴⁹

Se ha dicho líneas arriba que, en apariencia, lo único que sucede en el escenario es una secuencia de conversaciones, a ratos tediosa, a ratos hilarante. Sin embargo la acción radica, precisamente, en el movimiento del diálogo: en el *crescendo verbal*, como diría Martin Cécillon. En las primeras escenas, el diálogo avanza lentamente en la intimidad del matrimonio Smith (escena I) y en la intimidad del matrimonio Martin (escena IV). La conversación entre cada pareja hace que la palabra se tense o se relaje.

En la escena VII, donde los cuatro personajes (los Smith y los Martin) se encuentran frente a frente, el acto del habla se convierte en un juego social. Marina Yaguello dice *"La règle du jeu veut qu'on parle en société, même pour ne rien*

47 "Mutilando la lógica pedagógica, exagerando desmesuradamente los efectos, Ionesco desemboca en el sin sentido". Emmanuel Jacquart, p. 26.

48 "el verbo mismo debe ser tensado hasta sus límites, el lenguaje debe casi explotar, o destruirse, en su imposibilidad de contener las significaciones". *Notes...*, p. 63.

49 "un crescendo en la puesta en escena de la locura verbal." Cécillon, "La mise en scène du langage", p. 88.

*dire*⁵⁰ En esta interacción, el Capitán de bomberos viene a animar la partida (escena VIII). El diálogo es, entonces, una serie de incoherencias. Éstas, al igual que el espacio saturado y el tiempo dislocado, exasperan el ánimo. En la escena XI, la tensión entre los Smith y los Martin se incrementa hasta los gritos. Entonces, Ionesco lleva la palabra más allá de sus límites: a través del diálogo, la acción progresa hacia la desarticulación de la palabra.

- El fuego

"Un feu de paille et une petite brûlure d'estomac"
Eugène Ionesco.⁵¹

En este *crescendo* verbal, Ionesco introduce un elemento extra lingüístico decisivo para el desenlace. Desde la primera indicación escénica, el fuego acecha en la chimenea. La presencia en el reparto de un Capitán de bomberos sugiere la importancia del elemento ígneo en el desarrollo de la acción. Conforme la palabra y el ánimo de los personajes se tensan, las alusiones al fuego se suceden. En la escena VIII, el bombero, temiendo ser indiscreto, pregunta: "*Je vais vous prier de vouloir bien excuser mon indiscrétion; (...) Est-ce qu'il y a le feu chez vous?*" Mme Smith, ofendida, responde con otra pregunta: "*Pourquoi nous demandez-vous ça?*" M. Smith olifatea: "*ça ne sent pas le roussi*".⁵² Los Martin también niegan tener el mínimo fuego en casa. Sin embargo, Mary, *la bonne*, resulta ser un personaje clave en la propagación del fuego.

Como hemos visto en las dos secciones de este capítulo, la crisis del lenguaje es el punto de origen de *La Cantatrice chauve*. En una atmósfera absurda, el comportamiento verbal de los personajes de Ionesco es también absurdo. El autor exagera la actitud del hombre en la comunicación e introduce en la progresión de la acción los efectos del fuego. Pero antes de desarrollar este último punto, conviene analizar qué sucede en la interacción verbal de los personajes.

50 "La regla del juego exige de los participantes hablar en sociedad, incluso para no decir nada". Yaguello, p. 27.

51 "Un fuego fatuo y cualquier ardor de estómago". *La Cantatrice...*, p. 92.

52 "Les suplico que disculpen mi indiscrétion; (...). ¿Hay fuego en este hogar?"; "¿Por qué nos pregunta eso?"; "No huele a quemado", *Ibid.*, p. 76.

III

La interacción de los personajes ***Las funciones del lenguaje: los personajes y la palabra***

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO II

La interacción de los personajes

Las funciones del lenguaje

En una sala -espacio social por excelencia-, los personajes -*lieux de la parole au théâtre mais aussi de la psychologie, de l'émotion*¹- se relacionan verbalmente, sostienen una conversación, se expresan por sonidos y por movimientos corporales: se mueven en el lenguaje. Ahora, el lenguaje es por sí mismo un acto social; comunicar precisa establecer un lazo con el otro. En tal contacto, la palabra debe cumplir con ciertas funciones.

De las seis funciones del lenguaje precisadas por Roman Jakobson interesan aquí cuatro: las funciones emotiva, fática, conativa y referencial. Ellas determinan la intención del emisor, su relación con el interlocutor y la calidad del mensaje emitido.

La función emotiva está ligada a la actitud del hablante, a la expresión de sus emociones a través de la palabra. La función fática se encarga de mantener y verificar la 'comunidad', el contacto social, y

*puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación.*²

La función conativa o apelativa permite identificar la relación de los interlocutores (su rango y su función social). Y, finalmente, la función referencial, encargada de la difícil tarea de transmitir un mensaje lingüístico.³

¹ *"Lugares de la palabra en el teatro pero también de la psicología, de la emoción". M. Cécillon, "Les personnages", p. 49.*

² *Cf. Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general, 'Lingüística y poética', pp. 353-357.*

"Souvent on parle pour ne rien dire, ou on dit le contraire de ce qu'on veut réellement dire, ou encore ce que l'interlocuteur sait déjà."

Marina Yaguello: *Alice au pays du langage*.⁴

Tomando como base la teoría de Jakobson, Marina Yaguello afirma que la intención del emisor no es, forzosamente, transmitir información estrictamente lingüística: "on parle pour toutes sortes de raisons étrangères à l'acte d'informer."⁵ La palabra cumple, entonces, con otras funciones que van más allá del terreno propiamente referencial: "La parole n'est pas seulement un outil, c'est aussi un exutoire, (...) un moyen de s'affirmer comme être social, un lieu de jouissance ou de souffrance."⁶

Por supuesto, lo anterior se encuentra reflejado en el acto del habla:

*L'intonation (...) joue un rôle important pour exprimer les effets, la joie, la colère, la surprise, la souffrance, l'enthousiasme, etc. (...) la mimique, le geste, les tics, l'intensité du débit, les inflexions et le volume de la voix viennent soutenir et compléter l'expression verbale proprement dite.*⁷

Yaguello agrega: "Un locuteur émotionnellement perturbé peut perdre momentanément l'usage de la parole ou produire un discours incohérent".⁸

Estas precisiones de Yaguello nos permiten abordar la crisis del lenguaje en la interacción de los personajes de *La Cantatrice chauve*.

3 En este capítulo abordaré las tres primeras. La función referencial será desarrollada en el capítulo siguiente.

4 "Con frecuencia hablamos para no decir nada, o decimos lo contrario de lo que realmente queremos decir, más aún, a veces decimos lo que el interlocutor ya sabe." Marina Yaguello, *Alice au pays du langage*, "A qui sert le langage", p. 19.

5 "(...) hablamos por muchas razones ajenas al acto de informar". *Ibid.*, p. 19.

6 "La palabra no es solamente una herramienta, también es un exutorio, (...) un medio de afirmarse como ser social, un lugar de placer y de sufrimiento". *Idem*.

7 "La entonación (...) juega un papel importante para expresar los efectos, la alegría, la cólera, la sorpresa, el sufrimiento, el entusiasmo, etc. (...) la mímica, los movimientos corporales, los tics, la intensidad, las inflexiones y el volumen de la voz sostienen y completan la expresión verbal propiamente dicha" *Ibid.*, p. 24.

8 "Un locuteur émotionnellement perturbé peut perdre momentanément l'usage de la parole ou produire un discours incohérent". *Ibid.*, "L'effet vache-qui-rit", p. 137.

Los personajes y la palabra.

Siguiendo de cerca el acto del habla de los personajes (las indicaciones escénicas y el diálogo), se ve cómo la palabra, más que una herramienta de comunicación, es un medio de liberación y una ocasión para reafirmarse socialmente. Más aún, la relación que los personajes sostienen con la palabra se perfila como una dependencia emocional. Como en toda dependencia, la angustia, la necesidad, el placer y la destrucción⁹ van de la mano.

- El exutorio y la angustia.

"el hablar pasa a ser una actividad de mero desahogo (...), de descarga de agresividad o de simple autocomplacencia"

"la voz es el sonido de la interioridad de cada individuo"

Ramón Grande del Brío¹⁰

A través del contacto ininterrumpido con el interlocutor, la función emotiva revela el estado emocional de los personajes. Hablar permite a los Smith y a los Martín liberar cierta angustia. La palabra, como dice Yaguello, se convierte en un exutorio ('una úlcera que supura con un fin curativo')¹¹. Parece, entonces, que los personajes sufrieran de "verborragia".

Para transmitir el estado de sus personajes, Ionesco aprovecha las posibilidades escénicas de la palabra: exagera, tensa, relaja la entonación, los tics, el ritmo de las frases. Además de aprovechar las posibilidades dramáticas de la palabra, el dramaturgo se sirve de la escenografía para insistir en la perturbación emocional de sus personajes:

*J'ai essayé (...) d'extérioriser l'angoisse (...) de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes (...) de l'aliénation, de jouer avec les mots.*¹²

⁹ La destrucción, al estar ligada a la función referencial, será tratada en el capítulo siguiente.

¹⁰ Ramón Grande del Brío, *El poder de la palabra y la nueva torre de Babel*, 'El sonido interior', p. 31.

¹¹ "Exutorio: úlcera que se deja abierta para que supure con un fin curativo". Real Academia Española.

¹² "Intenté (...) exteriorizar la angustia (...) de mis personajes en los objetos, de hacer hablar el decorado, la escenografía, de visualizar la acción escénica, de dar imágenes concretas de la alienación, de jugar con las palabras". *Notes et contre-notes*. p 156.

De entrada, en la escena I, Mme Smith habla compulsivamente: "*Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous (...)*"¹³; sin prestarle atención, M. Smith, gafas en el periódico, produce con frecuencia un sonido monótono, automático, golpeando la punta de la lengua contra el paladar. En la escena IV, el diálogo del matrimonio Martin es dicho "*d'une voix traînante, monotone, un peu chantante, nullement nuancée*".¹⁴ Más tarde, en la escena VII, la conversación entre los Smith y los Martin "*s'amorce difficilement et les mots viennent, au début, avec peine. Un long silence gêné au début, puis d'autres silences et hésitations par la suite*".¹⁵ Conforme avanza el diálogo, el entusiasmo de los personajes y el volumen de la voz aumentan, la palabra se tensa: los personajes discuten.

En la escena XI, Ionesco precisa: "*Les répliques (...) doivent être dites, d'abord, sur un ton glacial, hostile. L'hostilité et l'énerverement iront en grandissant (...)*"¹⁶. Finalmente, los Smith y los Martin, en el colmo del furor y de la impotencia, se amenazan con los puños; las luces del escenario se apagan; en la oscuridad, se escucha la voz de los personajes "*sur un rythme de plus en plus rapide*".¹⁷ Silencio. El escenario se ilumina y todo vuelve a comenzar. Sólo que esta vez son los Martin quienes dicen las mismas réplicas de los Smith en la primera escena.

No hay salida. Los personajes, atrapados en un círculo, están condenados una y otra vez a las mismas réplicas sin poder jamás liberarse de la angustia. Su palabrería incontenible no trae alivio a la presión interna. Al contrario, la interacción verbal 'calienta' los ánimos. La palabra es en los personajes como una 'úlceras', por la cual la angustia nunca dejará de supurar.

13 "Cominos sopa, pescado, papas con tocino, ensalada inglesa. Los niños tomaron agua inglesa. Nosotros (...)" *La Cantatrice chauve*, p. 41.

14 "arrastrando una voz monótona, algo cantante, sin ningún matiz". *Ibidem*, p. 53.

15 "inicia difícilmente y las palabras vienen, al principio, con dificultad. Un largo y molesto silencio al principio, después otros silencios que son seguidos de titubeos". *Ibid.*, p. 63.

16 "Las réplicas (...) deben ser dichas, primero, en un tono glacial, hostil. La hostilidad y los nervios irán incrementándose (...)". *Ibid.*, pp. 95-96.

17 "con un ritmo cada vez más rápido", *Ibid.*, p. 99.

La afirmación social.

"il est des jours où, sous le visage familier d'une femme, on retrouve comme une étrangère celle qu'on avait aimée il y a des mois ou des années".
Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*.¹⁸

En este estado de angustia, los personajes buscan por medio del acto del habla situarse en el espacio lleno y en el tiempo dislocado. Los Smith, los Martin, Mary y el Capitán de bomberos recurren a precisiones espaciales y temporales, aferrándose a su lugar en sociedad.

En la primera escena, Mme Smith habla y habla sobre una actividad cotidiana que exige una interacción familiar estrecha: la comida: "(...) *Nous avons bien mangé, ce soir.*" Aprovecha la ocasión para 'enterar' a su esposo sobre su posición social, su situación de pareja y de padres de familia.

*C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith. (...) Notre petit garçon aurait bien voulu boire de la bière (...), il te ressemble. (...) Hélène me ressemble (...). Elle ne demande jamais à boire de la bière anglaise. C'est comme notre petite fille qui ne boit que du lait et ne mange que de la bouillie. (...) Elle s'appelle Peggy.*¹⁹

En el escena III, dos supuestos extraños se identifican el uno al otro. M. Martin dice:

Mes excuses, madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part. (...) Ne vous aurais-je pas déjà aperçue, madame, à Manchester, par hasard?

Éste es el inicio de una serie de réplicas monótonas en la que los Martin precisan su origen y rango social a través de la repetición de referencias espaciales y temporales. Mme Martin responde:

*À moi aussi monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part. (...) Moi, je suis originaire de la ville de Manchester.*²⁰

¹⁸ "Hay días en los que, bajo el rostro familiar de una mujer, descubrimos una extraña en aquella a quien se había amado hace meses o años". Camus, *Le mythe de Sisyphe*, 'Les murs absurdes', p. 31.

¹⁹ "Cominos bien esta tarde. Es por que vivimos en los alrededores de Londres y por que nuestro apellido es Smith. A nuestro pequeño le habría gustado tomar cerveza (...), se parece a ti. (...) Helena se parece a mí (...). Nunca pide tomar cerveza inglesa. Es como nuestra pequeñita que sólo toma leche y sólo come papilla. (...) Se llama Peggy". *La Cantatrice...* pp. 41-43.

²⁰ "Disculpe, señora, pero me parece, si no me equivoco, que yo la conozco de alguna parte. (...) ¿No la habré visto, señora, en Manchester, de casualidad?"; "A mí también señor, me parece que lo conozco de alguna parte. (...) Yo soy originaria de la ciudad de Manchester" *Ibid.*, p. 53.

Su esposo agrega:

*Mon Dieu, comme c'est curieux! Moi aussi je suis originaire de la ville de Manchester, madame! (...) J'ai quitté la ville de Manchester, il y a cinq semaines, environ. (...) Je voyageais en deuxième classe, madame.*²¹

Mme Martin dice haber realizado la misma acción con la misma precisión temporal, en la misma categoría de transporte (que implica el rango social). Después de haber insistido sobre el lugar de nacimiento, el lugar en el tren, el domicilio en Londres, los Martin, intrigados, descubren, por 'casualidad', que duermen en la misma cama, son esposos y, además, tienen una hija: la pequeña 'Alice'.

El tedioso diálogo lleva a los 'extraños' al reconocimiento mutuo. M. Martin concluye:

*Alors, chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse...*²²

Entonces, él grita:

Élisabeth, je t'ai retrouvée!

Ella lo imita:

*Donald, c'est toi, darling!*²³

Así como los Smith y los Martin se sitúan en el espacio y en el tiempo para poder ser reconocidos por el interlocutor, *la bonne* (escena II) necesita también afirmar la relación con sus patrones. Mary explicita su rango y sus actividades sociales:

*Je suis la bonne. J'ai passé un après-midi (...) avec un homme et j'ai vu un film avec des femmes. À la sortie du cinéma, nous sommes allés boire de l'eau-de-vie et du lait et puis on a lu le journal.*²⁴

21 "¡Dios mío, qué curioso! ¡Yo también soy originario de la ciudad de Manchester, señora! (...) Salí de la ciudad de Manchester hace cinco semanas, aproximadamente. (...) Viajé en segunda clase, señora"; "Yo también señor. Salí de la ciudad de Manchester hace cinco semanas, aproximadamente. (...) Yo también, señor, viajaba en segunda clase." *Ibid.*, p. 54.

22 "Entonces, querida señora, creo que no hay duda, ya nos hemos visto y usted es mi propia esposa". *Ibid.* p. 59.

23 "Élisabeth, ¡te he reencontrado! (...) Donald, ¡eres tú, darling!". *Ibid.* p. 60.

24 "Yo soy la sirvienta. Pasé la tarde (...) con un hombre y vi una película con mujeres. Cuando salimos del cine, fuimos a tomar aguardiente y leche y después leímos el periódico". *Ibid.* p. 51.

Finalmente, el sexto personaje, el Capitán de bomberos pone en claro su rango. Al principio, el bombero no hace explícita su función social ya que viene vestido con el uniforme de la corporación. Portar el uniforme es una forma de precisar su lugar en la sociedad. M. Smith lo invita a tomar asiento:

(...) *enlevez votre casque et asseyez-vous un instant.*

El bombero responde:

Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit, sans enlever son casque).²⁵

Pero el uniforme no basta: al Capitán le es necesario afirmarse verbalmente:

Je suis en mission de service (...) J'ai l'ordre d'éteindre tous les incendies dans la ville.²⁶

En breve, en una atmósfera incierta, cada uno de los personajes busca situarse frente al otro. El reconocimiento social parece aportarles cierta seguridad; la palabra les permite asirse a su función y a sus relaciones personales.

- La tensión verbal.

*"Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler".
Albert Camus.²⁷*

*"Toute conversation est parasitée par des 'tu vois', 'tu comprends', qui sont largement des automatismes".
Marina Yaguello.²⁸*

Puesto que la palabra es un medio de liberación y de afirmación social, los personajes hablan compulsivamente. No importa lo que se dice; lo que interesa es el contacto verbal. Las funciones apelativa²⁹ y fática predominan en el acto de interlocución. La palabra se tensa y se relaja a medida que avanza el diálogo.

²⁵ "(...) quítese el casco y siéntese un momento"; "Acepto quitarme el casco, pero no tengo tiempo para sentarme. (Se sienta sin quitarse el casco)". *Ibid.*, p. 75.

²⁶ "Estoy en misión de servicio (...) Tengo la orden de apagar todos los incendios de la ciudad." *Ibid.*, pp. 75-76.

²⁷ "El más seguro de los mutismos no es callar, sino hablar", Camus, p. 44.

²⁸ "Toda conversación está parasitada por los '¿me explico?', '¿me entiendes?' que sólo son unos de tantos automatismos" Yaguello, "Comment vas-tu-yau de poète? (parler pour ne rien dire)", pp. 26-27.

²⁹ Yaguello llama 'función apelativa' la 'función conativa' de Jakobson.

Mme Smith, en la escena I, entretenida en labores domésticas, se 'despreocupa' en una especie de monólogo sobre la comida y la calidad del aceite de cocina. M. Smith, absorto en el periódico, no se interesa en ella. Sin embargo, ésta se dirige a él con frecuencia ('nous', 'je', 'moi', 'toi', 'tu'):

*Nous avons mangé de la soupe, du poisson (...) Le poisson était frais. (...) J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. (...) Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant, la troisième fois tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi (...).*³⁰

M. Smith, siempre en su lectura, haciendo caso omiso de la compulsión de su esposa, "fait claquer sa langue".³¹ Cuando sale de su mutismo es sólo para establecer un contacto verbal tenso con su esposa. Al final de la primera escena, M. Smith, enervado, agrade a Mme Smith: "Je ne peux pas répondre à toutes tes questions idiotes."³²

Después, en la escena V, la palabra se relaja en el sinuoso diálogo del matrimonio Martin. Aquí, una sobrecarga en la función fática dificulta el reconocimiento de estos dos personajes (que dicho sea de paso, sufren de amnesia). Invadidos por una 'sensación de extrañeza', M. y Mme Martin tratan de reconocerse en una repetición incesante de automatismos:

Mme MARTIN: Comme c'est curieux! Ma place aussi était dans le wagon n° 8, sixième compartiment, cher monsieur!

M. MARTIN: Comme c'est curieux et quelle coïncidence bizarre! Peut-être nous nous sommes rencontrés dans le sixième compartiment, chère madame?

Mme MARTIN: C'est bien possible, après tout! Mais je ne m'en souviens pas, cher monsieur!

M. MARTIN: À vrai dire, chère madame, moi non plus je ne m'en souviens pas, mais il est possible que nous nous soyons aperçus là, et si j'y pense bien, la chose me semble même très possible!

*Mme MARTIN: Oh! Vraiment, bien sûr, vraiment, monsieur!*³³

30 "Comimos sopa, pescado (...) El pescado estaba fresco. (...) Me servi dos veces. No, tres veces. (...) Tu también te serviste tres veces. Sin embargo, la tercera vez te serviste menos que las dos primeras veces, mientras que yo (...)". *La Cantatrice...* pp. 41-42.

31 "Chasquea la lengua." *Ibid.* pp. 41, 44.

32 "Yo no puedo responder a todas tus preguntas idiotas." *ibid.* p. 50.

33 "Mme MARTIN: ¿Qué curioso! Mi lugar también estaba en el vagón n° 8, sexto compartimento, querido señor. / M. MARTIN: ¡Si que es curioso y qué extraña coincidencia! Quizá nos hemos conocido en el sexto compartimento, querida señora. / Mme MARTIN: Es bastante posible, después de todo. Pero no lo recuerdo querido señor. / M. MARTIN: La verdad, mi querida señora, yo tampoco lo recuerdo, pero es posible que nos

En el contacto verbal, los matrimonios Smith y Martin abusan de las funciones apelativa y fática. La palabra es un lazo con el otro que se tensa o relaja según el ánimo de los personajes. La tensión verbal y la tensión anímica van de la mano, conforme avanza la conversación, los personajes se exasperan y discuten.

- El placer del juego.

*"I vote the young lady tells us a story."
'please, go on!' Alice said (...) 'I won't
interrupt you again."*

Lewis Carroll.³⁴

*"Le sentiment de l'absurdité au détour
de n'importe quelle rue peut frapper à
la face de n'importe quel homme."*

Albert Camus.³⁵

A partir de la escena VII, los Smith y los Martin se entregan al placer de la conversación. Ésta se convierte en una actividad lúdica, en un juego social en el que la única regla es hablar y pretender escuchar. El juego empieza tímidamente: Mme Smith interpela al matrimonio Martin: *"Vous qui voyagez beaucoup, vous devriez pourtant avoir des choses intéressantes à nous raconter"*.³⁶ M. Martin 'envía la pelota' a su esposa; le pide tomar la palabra: *"Dis, chérie, qu'est-ce que tu as vu aujourd'hui?"*³⁷ Ella se ve comprometida a comenzar. Con una actitud graciosa, abre la partida: *"Et bien, j'ai assisté aujourd'hui à une chose extraordinaire. Une chose incroyable."* Los personajes reaccionan con entusiasmo y ansiedad:

M. MARTIN: Dis vite, chérie.

M. SMITH: Ah, on va s'amuser.

hayamos visto en ese lugar. Pensándolo bien, la cosa me parece incluso bastante posible. / Mme MARTIN: Oh! Sí. Claro. Por supuesto, señor." *Ibid.*, pp. 54-56.

34 "Voto por que la damita nos cuente una historia"; "por favor, continúe!" dijo Alice (...) 'Prometo no interrumpir otra vez.'" Carroll, *A Mad Tea-Party*, pp. 100, 101-102.

35 "El sentimiento del absurdo puede golpear el rostro de cualquiera al doblar en cualquier esquina." Camus, p. 26-27.

36 "Ustedes que viajan mucho deberían sin embargo tener muchas cosas que contar." *La Cantatrice...*, p. 65.

37 "Dinos querida, ¿qué has visto hoy?" *Idem.*

Mme SMITH: Enfin!

Mme MARTIN: Eh bien, aujourd'hui, en allant au marché

(...)

Mme SMITH: Qu'est-ce que ça va devenir! (...)

Mme MARTIN: J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un monsieur convenablement vêtu, (...) même pas, qui...

M. SMITH: Qui, quoi?

Mme SMITH. Qui, Quoi?³⁸

La sorprendente historia sobre el hombre que amarra las cintas de sus zapatos crea expectación. Sin embargo, la anécdota se ve interrumpida una y otra vez. Los personajes se exasperan:

M. SMITH: *Faut pas interrompre, chérie, tu es dégoûtante.*

Mme SMITH: *Chéri, c'est toi, qui as interrompu le premier, mufte.*³⁹

En sus constantes interrupciones, los personajes, ansiosos, postergan la historia. La ansiedad hace que el placer se vea interrumpido una y otra vez. Los ánimos y la palabra se vuelven a tensar.

La tensión producida por las interrupciones verbales se incrementa por el timbre de la puerta: "M. SMITH: *Tiens, on sonne.*" Mme Smith va abrir: 'nadie'. El incidente se repite. Mme Smith, una vez más, abre y:... 'nadie'. La tercera vez, ella se resiste a atender el llamado. Su esposo insiste en que vaya a abrir. La discusión se convierte en una guerra de sexos. Mme Martin apoya a Mme Smith; M. Martin a M. Smith:

M. MARTIN: (...) *Quand on entend sonner à la porte, c'est qu'il y a quelqu'un à la porte, qui sonne pour qu'on lui ouvre la porte.*

38 "Mme MARTIN: Bueno, hoy he visto una cosa extraordinaria. Una cosa increíble."; M. MARTIN: Cuenta, cuenta, querida. / M. SMITH: Por fin, vamos a divertirnos. / Mme SMITH: Ya era hora. / Mme MARTIN: Y bien, hoy, al ir al mercado (...) / Mme SMITH: ¡A qué va a llegar todo esto! / Mme MARTIN: V!, en la calle, a las puertas de un café, un señor bien vestido (...) que sin embargo... / M. SMITH: ¡que sin embargo!... ¿qué?, ¿quién? / Mme SMITH: ¿quién?, ¿qué?" *Ibidem*, p. 65-66.

39 "M. SMITH: No interrumpas, cariño, no seas grosera. / Mme SMITH: Cariño, eres tú el que interrumpió primero, hocicón." *Ibid.*, p. 66.

Mme MARTIN: *Pas toujours, Vous avez vu tout à l'heure!*

Harta del timbre y de la discusión, Mme Smith grita encolerizada:

Mme SMITH, qui fait une crise de colère: *Ne m'envoie plus ouvrir la porte. (...) L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne*"⁴⁰

Finalmente, M. Smith va a abrir y (para gran disgusto de Mme Smith y sorpresa para el público):

M. SMITH (...): *Ah! How do you do? (...) C'est le Capitaine des pompiers.*⁴¹

"Come, we shall have some fun now!"
Lewis Carroll.⁴²

La llegada del Capitán (escena VIII) relaja los ánimos y propicia la interacción lúdica. El bombero propone: *"Voulez-vous que je vous raconte des anecdotes?"*⁴³ La reacción de los participantes del juego no se hace esperar: en su entusiasmo, Mme Smith planta un beso al bombero; los otros tres personajes aplauden eufóricamente: *"Oui, oui, des anecdotes, bravo!"*⁴⁴ El bombero aclara:

*Mais promettez-moi de ne pas écouter. (...) Et bien, voilà. (...) "Le Chien et le Boeuf", fable expérimentale: une fois un autre boeuf demandait à un autre chien (...)"*⁴⁵

Respetando o violando las reglas sociales, cada uno escucha, interrumpe y toma la palabra con ansiedad. M. Smith exige su turno: *"Je vais vous en dire une, à mon tour: 'Le Serpent et le Renard' (...)"*⁴⁶

40 "M. SMITH: Oh, el timbre. / M. MARTIN: (...) Cuando el timbre suena, es que hay alguien en la puerta, que toca el timbre para que le abran la puerta. / Mme MARTIN: No siempre. Ya ven lo que acaba de pasar. / (...) Mme SMITH, en una crisis de cólera: Ya no me mandes a abrir, (...) La experiencia nos enseña que cuando el timbre suena, es porque nunca hay nadie en la puerta". *Ibid.*, pp. 68-70.

41 "M. SMITH, va a abrir: ¡Hola! ¿Cómo le va? (...) Es el Capitán de bomberos." *Idem*.

42 "Finalmente, algo de diversión". Carroll, pp. 95 y 100.

43 "¿Quieren que les cuente algunas anécdotas?" *La Cantatrice...*, p. 79.

44 "¡Sí, sí, anécdotas, bravo!". *Idem*.

Ante la dinámica de la conversación; Mary también quiere participar; se acerca al grupo pidiendo la deje contar una anécdota:

*je voudrais... je voudrais... à mon tour... vous dire une anecdote.*⁴⁷

Pero Mary, al ser una sirvienta, no pertenece a ese círculo social. La reacción es unánime: ella no puede jugar.

Mme MARTIN: Qu'est-ce qu'elle dit?

M. MARTIN: Je crois que la bonne de nos amis devient folle... Elle veut dire elle aussi une anecdote.

LE POMPIER: Pour qui se prend elle?

*M. SMITH: Vous êtes vraiment déplacée, Mary...*⁴⁸

Mary insiste y se impone al grupo: "Je vais vous réciter un poème, alors, c'est entendu"⁴⁹ Mientras Mary recita, sus patronas la empujan fuera de escena. La expulsan del círculo social al que no pertenece, la echan de la partida.

En resumen, los Smith y los Martin buscan, por medio del acto del habla, aliviar la angustia. En un espacio saturado y en un tiempo impreciso, la afirmación social parece aportar seguridad a los interlocutores. No importa lo que se dice; lo que importa es participar en el juego. El contacto ininterrumpido afecta el ánimo y tensa la palabra. El mensaje lingüístico es nulo: la palabra es sólo un punto de intersección entre los personajes, carente de sentido y de referencia.

45 "Pero prométanme que no van a escuchar. (...) Bueno, hea aquí (...): 'El perro y el buey', fábula experimental: una vez otro buey preguntaba a otro perro (...)". *Idem*.

46 "Ahora me toca a mí decirles una: 'La serpiente y la zorra' (...)". *Ibid.* p. 81.

47 " (...) yo quisiera... yo quisiera... también... contarles una anécdota". *Ibid.*, pp. 87-88.

48 "Mme MARTIN: ¿Qué dice? / M. MARTIN: Creo que la sirvienta de nuestros amigos se ha vuelto loca... Ella también quiere contar una anécdota. / LE POMPIER: ¿Quién se cree? / M. SMITH: Mary, está usted completamente fuera de lugar..." *Idem*.

49 "Entonces voy a recitarles un poema, ¿queda claro?". *Ibid.*, p. 89.

III

La desarticulación de la palabra

La función referencial

El sinsentido

La destrucción de la referencia

La explosión fonética

CAPÍTULO III La desarticulación de la palabra

La función referencial.

"Le langage est ce matériau qui permet à l'homme de construire du sens dans le monde tout en entrant en communication avec les autres."

Patrick Charaudeau: *Grammaire du sens et de l'expression*.¹

En los capítulos anteriores se abordó la crisis del lenguaje desde el proceso de creación de *La Cantatrice chauve* y con relación al 'estado emocional' de los personajes; ahora, es preciso enfocar el tratamiento dramático que Ionesco da a los elementos esenciales del mensaje. Para esto tendremos que recurrir, una vez más, a Roman Jakobson y a Marina Yaguello.

Según Jakobson, la función referencial implica la transmisión de un mensaje. En una comunicación óptima, el mensaje exige un sentido y una referencia. El sentido depende de asociaciones semánticas coherentes y de relaciones lógicas entre los eslabones de la cadena verbal (palabras, proposiciones, frases: lo que Saussure llama relaciones sintagmáticas).² Por otra parte, la referencia remite 'a las ideas y a los hechos detrás de las palabras'. La referencia permite a los interlocutores precisar el espacio, el tiempo, las acciones y los actantes.

Marina Yaguello lo pone en estos términos:

*La phrase a à la fois un sens et une référence, un sens qui se dégage du rapport établi entre les signes, une référence qui résulte d'une mise en rapport avec une situation donnée.*³

1 "El lenguaje es ese material que permite al hombre construir sentido en el mundo estableciendo comunicación con los otros". Patrick Charaudeau, *Grammaire du Sens et de l'Expression*, p. 4.

2 Saussure precisa: "la noción de sintagma se aplica no sólo a las palabras, sino a los grupos de palabras, a las unidades complejas de cualquier dimensión y especie (palabras compuestas, derivadas, miembros de frases, frases enteras)." Saussure, "Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas", pp. 172 – 177.

3 "La frase tiene a la vez un sentido y una referencia, un sentido que se desprende de la relación que se establece entre los signos, una referencia que resulta de una relación de las palabras con una situación dada". Yaguello, p. 112

"Pousser tout au paroxysme (...) exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, desarticulation du langage."
Eugène Ionesco.⁴

"Trastornar: Volver una cosa de arriba o de un lado a otro. (...) Perturbar el sentido..."
Real Academia Española.⁵

Si se traslada la teoría a *La Cantatrice chauve*, se puede ver que Ionesco lleva la crisis del lenguaje hasta las últimas consecuencias: la desarticulación de la palabra. Logra esto dislocando las asociaciones semánticas, fracturando el encadenamiento sintáctico, reduciendo la palabra a sus elementos fonéticos. Puesto que los personajes son el lugar de la palabra, de la psicología y de la emoción, Ionesco trastorna el 'razonamiento' de sus '*braves petits bourgeois*' y centra la acción en el movimiento del diálogo.

Conforme la acción avanza, el sinsentido hace que el ánimo entre los interlocutores se 'encienda'. Mientras tanto, escena tras escena, el espacio recargado se satura; el tiempo sigue su ritmo demencial. Al igual que el espacio y el tiempo, el mensaje se encuentra lleno de palabras e incoherente. A cada frase, la destrucción de la referencia acentúa la impotencia de los personajes atrapados en una atmósfera incierta.

El desenlace fatal se produce por la intervención de un elemento extra lingüístico presente desde la primera indicación escénica: el fuego. Este elemento no sólo forma parte de la escenografía, también se encuentra presente en la progresión del diálogo. Las alusiones a la combustión reaparecen en momentos clave de la acción. En el clímax, la palabra explota en sus componentes puramente fonéticos, para yacer, desarticulada, sobre el escenario.

Peero vamos por partes:

4 "Llevar todo al paroxismo (...), exageración extrema de sentimientos, exageración que disloca la plana realidad cotidiana. Dislocación también, desarticulación del lenguaje". *Notes et contre-notes*. "Expérience du théâtre", p. 60.

5 Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*.

El sinsentido.

"La Comparaison est (...) le résultat d'un raisonnement".
Patrick Charaudeau.⁶

"It was the best butter, you know"
Lewis Carroll: 'A Mad Tea-Party'.⁷

En la primera escena, Mme Smith zurce calcetines y va a la deriva en una corriente verbal, 'hilando' asociaciones disparatadas. Su esposo, siempre en el periódico, chasquea la lengua. Ella no puede detenerse: zurce y habla. Aquí no interesa como hayan quedado los calcetines, lo que importa es que el largo monólogo 'dice' mucho del 'razonamiento' del personaje

(...) *L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise. (...) Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...*

(...)
*Le poisson était frais. J'en ai pris deux fois. Non, trois fois. (...) Toi aussi tu en as pris trois fois. Cependant, la troisième fois tu en as pris moins que les deux premières fois, tandis que moi j'en ai pris beaucoup plus. J'ai mieux mangé que toi, ce soir. (...) D'habitude, c'est toi qui manges le plus (...).*⁸

Repetición incesante de palabras ('l'huile', 'épicier', 'pris', 'fois'). Abuso de estructuras gramaticales ('meilleure', 'mauvaise', 'aussi', 'moins', 'plus', 'mieux', 'le plus'). Negaciones que anulan afirmaciones 'contundentes' ('je ne veux pas dire que', 'Non, trois fois'). Proliferación de referencias espaciales ('du coin', 'd'en face', 'du bas de la côte'). Conectores de oposición fuera de lugar ('mais', 'pourtant', 'cependant', 'tandis que').

En su articulación compulsiva, Mme Smith remienda, más que calcetines, ideas disparatadas.

6 "La comparación resulta de un razonamiento". Charaudeau, "La Comparaison", p. 361.

7 "Era la mejor mantequilla que pude encontrar, ¿entiendes?" Carroll, 'A Mad Tea-Party', p. 96.

8 "El aceite de la tienda de la esquina es de mejor calidad que el aceite de la tienda de en frente, es incluso mejor que el aceite de la tienda de la vuelta. Pero no quiero decir que el aceite de esas tiendas sea malo. (...) Sin embargo, definitivamente, el aceite de la tienda de la esquina es el mejor... / (...) / El pescado estaba delicioso. Me serví dos veces. No, tres veces (...). Tú también te serviste tres veces. Sin embargo, la tercera vez te serviste menos que las dos primeras veces, mientras que yo me serví más. Esta tarde, comí más que tú. Normalmente, eres tú el que come más":
Ibidem, p. 42.

"(ils) ne savent plus parler, parce qu'ils
ne savent plus penser"
Eugène Ionesco.⁹

El flujo verbal la lleva hasta el doctor Mackenzie-King:

*C'est un bon médecin. (...) On peut avoir confiance en lui. (...) Avant de faire opérer Parker, c'est lui d'abord qui s'est fait opérer du foie, sans être aucunement malade.*¹⁰

Es entonces cuando su esposo reacciona y se establece el diálogo; ahora, es el mecanismo deductivo¹¹ de M. Smith el que queda expuesto:

*M. SMITH: Alors Mackenzie n'est pas un bon docteur. L'opération aurait dû réussir chez tous les deux ou alors les deux auraient dû succomber. (...) Un médecin consciencieux doit mourir avec le malade s'ils ne peuvent pas guérir ensemble. Le commandant d'un bateau périt avec le bateau, dans les vagues. Il ne lui survit pas.*¹²

Mme Smith intuye el sinsentido de la analogía:

Mme SMITH: On ne peut pas comparer un malade à un bateau.

M. Smith arguye:

*M. SMITH: Pourquoi pas? Le bateau a aussi ses maladies; d'ailleurs ton docteur est aussi sain qu'un vaisseau; voilà pourquoi encore il devait périr en même temps que le malade comme le docteur et son bateau.*¹³

Incapaz de seguir el razonamiento de su esposo, ella se da por vencida y le pide que concluya:

9 "(Ellos) ya no saben hablar porque ya no saben pensar". *Notes...*, 'La Cantatrice chauve', p. 249.

10 "Es un buen médico (...) Confiable (...) Antes de operar a Parker, fue él, primero, quien se operó del hígado, sin estar enfermo en lo absoluto". *La Cantatrice...* pp. 44-45.

11 Sobre el razonamiento deductivo confrontar Charaudeau, "Organisation de la logique argumentative", pp. 787, 794 y 823.

12 "M. SMITH: Entonces Mackenzie no es un buen médico. La operación debió haber sido un éxito en los dos o entonces los dos debieron haber sucumbido. / Mme SMITH: ¿Porqué? / M. SMITH: Un médico comprometido debe morir con el enfermo si no pueden curarse ambos. El comandante de un barco parece con él, en las olas. No le sobrevive." *La Cantatrice, Idem.*

13 "Mme SMITH: No se puede comparar un enfermo con un barco."; "M. SMITH: ¿Porqué no? El barco también tiene sus enfermedades; además tu doctor está tan sano como un navío; razón de más por la que debía morir el mismo tiempo que el enfermo como el doctor y su barco." *Ibid.* pp. 45.

*Mme SMITH: Ah! Je n'y avais pas pensé... C'est peut-être juste...et alors, quelle conclusion en tires-tu?*¹⁴

M. Smith responde categóricamente:

M. SMITH: C'est que tous les docteurs ne sont que des charlatans.

Mme SMITH: Et tous les malades aussi.

M. SMITH: Seule la marine est honnête en Angleterre.

Mme SMITH: Mais pas les marins.

*M. SMITH: Naturellement.*¹⁵

En este pasaje se puede ver que el 'mecanismo deductivo' de M. Smith se funda en una causalidad ilógica ('alors', 'voilà pourquoi', 's', 'naturellement'). El encadenamiento sintáctico refleja las 'operaciones semánticas' del personaje. Al igual que en las comparaciones de su esposa, todo en la argumentación de M. Smith es un disparate.

"Oh dear, what non-sense I'm talking!"

*"You insult me by talking such non-sense!"
Lewis Carroll.*¹⁶

Un momento después, M. Smith revela el mecanismo que hace progresar la acción; nariz en el periódico, dice:

*Il y a une chose que je ne comprends pas. Pourquoi à la rubrique de l'état civil, dans le journal, donne-t-on toujours l'âge des personnes décédées et jamais des nouveau-nés? C'est un non-sens.*¹⁷

¹⁴ "Mme SMITH: ¡Ah! No habla pensando en eso. Puede que tengas razón... Y entonces, ¿qué conclusiones sacas de todo esto?" *Idem*.

¹⁵ "M. SMITH: Es por que todos los doctores son unos mentirosos. / Mme SMITH: Y todos los enfermos también. / M. SMITH: Sólo la marina es honesta en Inglaterra / Mme SMITH: Pero no los marineros. / M. SMITH: Naturalmente." *Idem*.

¹⁶ "¡Oh, Dios! Estoy diciendo puros sinsentidos"; "Me irritas al decir tales sinsentidos". Carroll, 'The Pool of Tears'; "A Caucus-Race and a Long Tale", pp. 36; 52.

¹⁷ "Hay algo que no entiendo. ¿Por qué en la rúbrica del estado civil, en el periódico, siempre dicen la edad de las personas que murieron y nunca la edad de los recién nacidos. Eso no tiene sentido." *La Cantatrice...*, pp. 45-46.

El sinsentido se convierte en franca confusión cuando M. Smith, por asociación de ideas, orienta la charla hacia un extraño muerto, con una familia bastante 'singular'. Sobre este caso Ionesco dice:

*les Smith nous apprenaient la mort d'un certain Bobby Watson, impossible à identifier, car (...) les trois quarts des habitants de la ville, hommes, femmes, enfants, chats, idéologues, portaient le nom de Bobby Watson.*¹⁸

Ante la proliferación de personas ('hommes', 'femmes', 'enfants'...) ligadas a un mismo nombre ('Bobby Watson'), Mme Smith busca precisar al individuo en cuestión por medio de su función social; pregunta a su esposo:

Tu veux parler de Bobby Watson le commis-voyageur?

Perp esto imposible, ya que todos los Bobby Watson desempeñan el mismo trabajo;

M. Smith responde a su esposa:

*Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs.*¹⁹

En tal confusión, el ánimo se tensa; la interacción verbal entre la pareja termina en mutua agresión (verbal de parte de él, física de parte de ella). M. Smith insulta a su compañera:

Je ne peux pas répondre à toutes tes questions idiotes.

Ella avienta los calcetines y le hace un gesto de cólera: "*Elle jette les chaussettes très loin et montre les dents.*"²⁰ Enseguida, M. Smith trata de reconciliarse tiernamente con su esposa.

Más tarde, la conversación entre los Smith y los Martin es interrumpida una y otra vez. Las interrupciones verbales son reforzadas por el timbre de la puerta. Esto incrementa la tensión y el sinsentido. Los personajes se ven envueltos en una

¹⁸ "los Smith nos informaban sobre la muerte de un tal Bobby Watson, imposible de identificar, ya que (...) las tres cuartas partes de los habitantes de la ciudad, hombres, mujeres, niños, gatos, ideólogos, tenían el nombre de Bobby Watson". *Notes et contre-notes*, "La Cantatrice chauve. La tragédie du langage", p. 247.

¹⁹ "¿Te referías a Bobby Watson el agente de viajes?"; "Todos los Bobby Watson son agentes de viajes." *La Cantatrice...*, p. 49.

²⁰ "M. SMITH: (...) No puedo contestar a todas tus preguntas idiotas. / Mme SMITH : (...) Ella avienta los calcetines y muestra los dientes". *Ibid.* pp. 50-51.

acajorada discusión. Mme Smith -quien ya ha ido a abrir la puerta dos veces, sin encontrar a nadie- afirma:

*lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne*²¹

Mme Martin la apoya. Sus esposos sostienen lo contrario. El timbre insiste. En este mundo absurdo todo puede suceder: M. Smith abre la puerta: ¡Sorpresa!

*LE POMPIER: Bonjour, mesdames et messieurs.*²²

'*Coup de théâtre*'²³: la aparición en escena de este personaje hace avanzar la acción. La intervención del Capitán de bomberos relaja los ánimos y aporta un nuevo giro al movimiento del diálogo. En un '*délire à cinq*'²⁴, los Smith, los Martin y el bombero exponen por turnos una serie de anécdotas hilarantes.

En breve, Ionesco trastorna el 'razonamiento' de sus personajes y manipula los recursos lingüísticos para hacer del diálogo una secuencia de sinsentidos. El ánimo de los personajes se excita. A través de las incoherencias, la palabra se tensa y se relaja. Desde la primera escena, la acción avanza destruyendo toda referencia.

21 *Loc. cit.*

22 "El bombero: Buenas noches, señoras y señores". *La Cantatrice...*, p. 70.

23 *Procedimiento dramático inesperado que da un giro a la acción.*

24 "En un delirio de cinco personajes".

La destrucción de la referencia.

"What day of the month is it?"
Lewis Carroll.²⁵

Primera escena: Un espacio recargado de objetos 'ingleses': matrimonio Smith, 'inglés', cerca de un 'fuego inglés'; el reloj, 'inglés'. "*frappe dix-sept coups anglais*"²⁶. Mme Smith, atrapada en una corriente verbal, exclama: "*Tiens, il est neuf heures*"²⁷ y anula la referencia temporal del 'extraño reloj'. De hecho, las referencias espacio/temporales son las primeras destruidas por el flujo verbal; en el pasaje sobre 'el aceite del tendero', citado líneas arriba, la referencia espacial es difícil de precisar. He lo aquí una vez más:

*Mme SMITH: L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise. (...) Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure.*²⁸

Poco después, en el asunto de Bobby Watson, la destrucción de la referencia temporal se hace patente:

*M. SMITH: Il est mort il y a deux ans. (...), on a été à son enterrement, il y a un an et demi. (...) Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès.*²⁹

En estos dos ejemplos, las referencias espaciales y temporales chocan unas contra otras anulándose mutuamente. Esta destrucción está acompañada de una anulación de acciones. En la primera escena, Mme Smith afirma que su familia ha comido bien esa tarde; sin embargo, en la escena VII, su esposo, ante los Martin retrasados, dice furioso:

*Nous n'avons rien mangé toute la journée. Il y a quatre heures que nous vous attendons.*³⁰

25 "¿Qué día del mes es hoy?" Carroll, pp. 93, 96.

26 "El reloj, inglés, da diecisiete campanadas inglesas". *La Cantatrice chauve*, p. 41.

27 "Oh, son las nueve". *Ibidem*.

28 *Loc. cit.*

29 "Muerto hace dos años. (...), fuimos a su entierro, hace año y medio. (...) Hace ya tres años que se habló de su deceso." IONESCO, *Ibidem*, p. 46.

30 "No hemos comido nada en todo el día. Estamos esperándolos desde hace cuatro horas". *Ibid.*, p. 63.

Después, en la escena VIII, 'Le Bouquet', anécdota de Mme Smith, es una sucesión de acciones que finalmente nunca fueron realizadas:

*Une fois, un fiancé avait apporté un bouquet de fleurs à sa fiancée qui lui dit 'merci'; mais avant qu'elle lui eût dit 'merci', lui, sans dire un seul mot, lui prit les fleurs qu'il lui avait données (...) et, lui disant 'je les reprends', il lui dit 'au revoir' (...).*³¹

En estos enredos, la identidad también queda en 'entredicho'.

*
"Pour qu'un être existe, il faut qu'il reçoive une identité"
Patrick Charaudeau.³²

"I can't explain myself (...), because I'm not myself, you see!"
Lewis Carroll.³³

En el 'El resfriado', una de las tantas anécdotas del Capitán de bomberos, el individuo se diluye en la multitud; como en el caso de Bobby Watson, la identidad se pierde en una proliferación de referentes: El bombero cuenta su anécdota:

*Mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère (...).*³⁴

A propósito de enredos de familia, veamos qué sucede en la escena IV: Donald y Élisabeth (los Martin) construyen su identidad a través de automatismos. Cuando la identidad de ambos parece precisada, Mary entra en escena y destruye con argumentos contundentes:

Élisabeth n'est pas Élisabeth, Donald n'est pas Donald. En voici la preuve: l'enfant dont parle Donald n'est pas la fille

31 "Una vez, un prometido había llevado un ramo de flores a su prometida que le dijo 'gracias'; pero antes de que ella le hubiera dicho gracias, él, sin decir una palabra, le quitó las flores que le había dado (...) y, diciéndole 'te las quito', le dijo 'adiós' (...)" *Ibid.*, p. 83

32 "Para que un ser exista, es necesario que reciba una identidad". Charaudeau, "La Qualification et le concept de propriété", p. 325.

33 "Yo no puedo explicarme (...), por que yo no soy yo, como puedes verlo". Carroll, "Advice from a Caterpillar", p. 67.

34 "Mi cuñado tenía, por el lado paterno, un primo alemán cuyo tío materno tenía un cuñado cuyo abuelo en su segundo matrimonio se había casado con una joven indígena cuyo". Cf. *La Cantatrice chauve*, "Le Rhume", pp. 84-86.

*d'Élisabeth (...) Donald et Élisabeth n'étant pas les parents du même enfant ne sont pas Donald et Élisabeth.*³⁵

Al anular la identidad de estos personajes, Mary destruye también la identidad de la pequeña 'Alice', supuesta hija de los Martin. Dicho sea de paso, esta 'Alice' parece ser vista como a través de un espejo:

*La fillette de Donald a un oeil blanc et un autre rouge tout comme la fillette d'Élisabeth. Mais tandis que l'enfant de Donald a l'oeil blanc à droite et l'oeil rouge à gauche, l'enfant d'Élisabeth, lui, a l'oeil rouge à droite et le blanc à gauche!*³⁶

Esta confusión y esta anulación de la identidad llegan, incluso, a la destrucción del 'yo'. He aquí la primera anécdota del Capitán:

*Et bien voilà. (...) "Le Chien et le boeuf", fable expérimentale: une fois, un autre boeuf demandait à un autre chien: "pourquoi n'as-tu pas avalé ta trompe?" "Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant"*³⁷

En los ejemplos citados, es imposible precisar la referencia. En un universo delirante, la identidad también es destruida por la compulsión incontenible; el espacio, el tiempo, las acciones y el ser mismo se construyen y se destruyen a cada frase. A través del sinsentido y de la destrucción de la referencia, el diálogo progresa hacia la desarticulación de la palabra.

35 "Élisabeth no es Elisabeth, Donald no es Donald. He aquí la prueba: la niña de la que habla Donald no es la hija de Elisabeth, no es la misma persona. (...) Al no ser los padres de la misma niña, Donald y Elisabeth no son Donald y Elisabeth". *Ibid.*, pp. 60-61.

36 "La hija de Donald tiene un ojo blanco y un ojo rojo, como la hija de Elisabeth. Pero mientras que la niña de Donald tiene el ojo blanco a la derecha y el ojo rojo a la izquierda, la niña de Elisabeth tiene el ojo rojo a la derecha y el blanco a la izquierda." *Idem*.

37 "Bueno, ahí va. (...) 'El perro y el buey', fábula experimental: una vez, otro buey preguntaba a otro perro. '¿por qué no te has comido tu trompa?' 'Perdón, contestó el perro, es por que había creído que yo era un elefante.'" *Ibid.*, p. 80.

La explosión fonética.

*"On dirait qu'il est maintenant des mots qui
vous brûlent la bouche"*
Albert Camus: *Le malentendu*.³⁸

Más allá del simbolismo inmediato del calor del hogar, de la calidez de las relaciones, el fuego se presenta en *La Cantatrice chauve* con su característica primitiva: su cualidad de combustión. Sin profundizar en el imaginario de Ionesco, hagamos un breve paréntesis: el fuego está presente desde su temprana obra. Ionesco dice haber escrito a los diez años un pequeño libreto:

*J'imaginai un goûter d'enfants, troublé par les parents mécontents de constater du désordre. Les enfants, rendus furieux, cassaient la vaisselle, jetaient les parents par la fenêtre et finissaient par mettre feu à la maison.*³⁹

El libreto de infancia presenta ya elementos que forman parte del universo delirante de *La Cantatrice chauve*: la interacción social, el desorden, la furia, la destrucción, la agresión, el fuego.

En efecto, en esta obra, el fuego tiene un papel decisivo en el desenlace de la acción. En la primera escena: "*M. Smith, Anglais, (...) fume sa pipe anglaise (...), près d'un feu anglais.*"⁴⁰, mientras su esposa habla y habla sobre la comida. El tema en cuestión se insinúa a través de su largo monólogo: la acción del fuego está relacionada a los deberes cotidianos de la sirvienta:

*Mme SMITH: (...) Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites (...).*⁴¹

Conforme la palabra se tensa y el estado de ánimo de los personajes se torna febril, las alusiones al fuego se suceden: Después de la primera discusión (escena I), M. Smith, buscando reconciliarse con su esposa le pregunta tiernamente:

*Oh! Mon petit poulet rôti, pourquoi craches-tu du feu?*⁴²

38 "Parecería que ahora hay palabras le queman la boca". Camus, *Le malentendu*. p. 159.

39 "Imaginé una merienda de niños, interrumpida por los padres molestos por el desorden. Los niños, furiosos, rompían la vajilla, tiraban a los padres por la ventana y terminaban por incendiar la casa". Ionesco citado por Philippe Sellier, "L'effondrement du langage" en Albin Michel, *Dictionnaire du théâtre*, p. 439.

40 "el señor Smith, inglés, (...) fuma su pipa inglesa (...), cerca de un fuego inglés." *La Cantatrice...*, p. 41.

41 "Esta vez, Mary coció bien las papas. La vez pasada, no. Las papas sólo me gustan cuando están bien cocidas".

Ibid., p. 42.

42 "¡Oh, mi pollito rostizado! ¿Porqué escupes fuego? *Ibid.*, p. 51.

En la escena VII, las interrupciones constantes 'encienden' el ánimo de los Smith y los Martin. A la llegada del Capitán de bomberos (escena VIII), el diálogo se centra, precisamente, en el tema de la combustión: el bombero pregunta a los anfitriones si, por casualidad, hay algo en esa casa que pueda arder. Ellos niegan, hesitantes. Él insiste:

*Rien du tout? Vous n'auriez pas un petit feu de cheminée, quelque chose qui brûle dans le grenier ou dans la cave? Un petit début d'incendie, au moins?*⁴³

Ante la negativa de los Smith, pregunta a los Martin: "Et chez vous, ça ne brûle pas non plus?"⁴⁴ Después de lamentar, la (supuesta) ausencia de fuego, los matrimonios recomiendan:

Mme SMITH: Est-ce que vous êtes allé voir chez le marchand d'allumettes?

(...)

*M. MARTIN: Allez donc voir, de ma part, le vicaire de Wakefield!*⁴⁵

El Capitán explica:

*Je n'ai pas le droit d'éteindre le feu chez les prêtres. (...) Ils éteignent leurs feux tout seuls ou bien ils le font éteindre par des vestales.*⁴⁶

Más tarde, el bombero se resiste a contar una última anécdota; la concurrencia suplica: "Vous avez un coeur de glace. Nous sommes sur des charbons ardents".⁴⁷ En tal 'incandescencia', Mary, viene a propagar el fuego con un poema, 'incendiario', "qui s'intitule 'Le Feu'", en honor del Capitán:

*Les polycandres⁴⁸ brillaient dans les bois
Une pierre prit feu
Le château prit feu
La forêt prit feu
Les hommes prirent feu
Les femmes prirent feu*

43 "¿Nada de nada? ¿No tendrían una llanita en la chimenea? ¿Cualquier cosa que arda en el desván o en la cava?"

44 "¿El más mínimo indicio de incendio? *Idem*."

44 "Y en su casa, ¿tampoco arde?". *Idem*, p. 77.

45 Según una nota de Emmanuel Jacquart, el 'Vicario de Wakefield' refiere a una novela de Oliver Goldsmith -*The Vicar of Wakefield* (1766). El protagonista, al volver a su casa, se encuentra que ésta ha sido devorada por el fuego. *Cf. Ibid.*, p. 143.

46 "Mme SMITH: ¿Ya ha ido usted a ver al vendedor de cerillos? / M. MARTIN: Vaya usted a ver al vicario de Wakefield y dígame que va de mi parte. / EL BOMBERO: Las leyes prohíben apagar el fuego en lugares religiosos. Los padres apagan su fuego ellos mismos o bien hacen que lo apaguen las vestales" *La Cantatrice...*, p. 78

47 "Usted tiene un corazón de hielo. ¡Estamos en ascuas!". *Ibid.*, p. 84

48 Jacquart explica que 'polycandros' es un neologismo de Ionesco construido sobre las raíces "poli", muchos, y "candere", arder, inflamarse'. *Cf. Ibid.*, p. 144.

(...)
L'eau prit feu
Le ciel prit feu
La cendre prit feu
La fumée prit feu
Le feu prit feu
Tout prit feu
Prit feu, prit feu.⁴⁹

*
"L'explosion finale pulvérise le langage"
Emmanuel Jacquart.⁵⁰

Después del poema, el bombero parte al otro extremo de la ciudad en pos del deber. Entonces, los Smith y los Martin, en el paroxismo (ya no importa que personaje habla), llegan al colmo de la exasperación: la acción alcanza el clímax: la palabra misma es presa del fuego.

*Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes,
kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.
Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade,
quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade,
quelle cacade.*

Para el efecto final, Ionesco se sirve de recursos fonéticos: las aliteraciones y el ritmo evocan el sonido del fuego que devora:

*Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de cacahuètes,
donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères donnent pas de
cacahuètes, donnent du cacao! Les cacaoyers des cacaoyères
donnent pas de cacahuètes, donnent du cacao!⁵¹*

La palabra, inflamada, termina por explotar en sus elementos fonéticos:

A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, il

(...)

B, c, d, f, g, l, m, n, p, ., r, s, t, v, w, x, z!⁵²

49 "Los policandros brillaban al sol / una piedra se incendió / el castillo se incendió / el bosque se incendió / los hombres y las mujeres se incendiaron / (...) / el agua se incendió / el cielo se incendió / la ceniza se incendió / el humo se incendió / el fuego se incendió / todo se incendió / se incendió, se incendió, se incendió." *Ibid.*, pp. 90-91.

50 "La explosión final pulveriza el lenguaje". Emmanuel Jacquart, "Préface", *Ibidem*, p. 27.

51 "Catalua, catalua, catalua, catalua, catalua, catalua, catalua (...) / Que cocada, que cocada, que cocada, que cocada, que cocada, que cocada (...)"; "Los cacaos del cacaotal no dan cacahuates, dan cacao! Los cacaos del cacaotal no dan cacahuates, dan cacao! Los cacaos del cacaotal (...)!". *Ibid.*, pp. 96-97.

52 *Ibid.*, pp. 98-99.

En eso, "*La lumière s'est éteinte*": En la oscuridad, la palabra, crepita sobre le escenario,

*C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici.*⁵³

El fuego se extingue: "*Les paroles cessent brusquement*".⁵⁴ Entonces, la luz se hace y la obra comienza una vez más, sólo que esta vez los Martin ocupan el lugar de los Smith y dicen exactamente las mismas réplicas de la primera escena. "le rideau se ferme doucement."⁵⁵

53 "No es por aquí, es por allá, no es por aquí, es por allá, no es por aquí, es por allá, (...)" *Idem*.

54 "Las palabras cesan bruscamente". *Ibid.*, p. 100.

55 "El telón se cierra poco a poco." *Idem*.

CONCLUSIÓN

Desde el proceso de creación hasta la desarticulación de la palabra, la crisis del lenguaje es el motor de *La Cantatrice chauve*. Ionesco toma conciencia de tal crisis mientras aprende una lengua extranjera. La realidad cotidiana viene a confirmar sus hallazgos y le revela la magnitud del problema. Al respecto, Ionesco dice:

*L'univers me parait (...) étrange, étrange et étranger. (...) je regarde et je vois des images, des êtres qui se meuvent, dans un temps sans temps, dans un espace sans espace, émettant des sons qui sont une sorte de langage que je ne comprends plus, que je n'enregistre plus.*¹

Entonces, denuncia el hecho en una obra cuya construcción debe tanto a las propuestas de vanguardia como a las reflexiones sobre el absurdo. De las primeras, Ionesco hereda la visión escénica, la técnica dramática para la exposición del tema; con las segundas, comparte el interés por el comportamiento del hombre, prisionero en un universo angustiante, de contradicción y de antonimia.

En efecto, la vanguardia y el absurdo son los dos ejes que determinan el giro de la crisis del lenguaje en *La Cantatrice chauve*. En esta *anti-pièce*, los procedimientos escénicos se responden con un mismo fin: exponer la incapacidad del hombre frente a su lenguaje. A lo largo de once escenas irregulares, que encadenan una secuencia de episodios disparatados, Ionesco amplifica el mal funcionamiento de la palabra en situaciones cotidianas de interlocución. En cada episodio, la decoración, el vestuario, los efectos sonoros y la iluminación se encuentran al servicio de la acción. Ésta, como dice Martine Cécillon, radica en el *crescendo verbal*.

¹ "El universo me parece (...) extraño, extraño y extranjero. (...) observo y veo imágenes, seres que se mueven, en un tiempo sin tiempo, en un espacio sin espacio, emitiendo sonidos que son una especie de lenguaje que ya no entiendo, que no puedo comprender", IONESCO, *Notes et contre-notes, 'Entretiens'*, p., 193.

Para recrear las condiciones necesarias al absurdo verbal, Ionesco pone especial interés en el tratamiento del espacio, del tiempo, de los personajes y del diálogo. Rastreado estos elementos se revela la dimensión dramática de la crisis del lenguaje.

Ionesco hace del escenario un espacio social extremadamente recargado que se satura con las entradas y salidas de los personajes. Escena tras escena, el tiempo, representado en las campanadas del reloj, sigue un ritmo demencial. Este tratamiento del espacio y del tiempo resulta ser una proyección del tratamiento los personajes. Marie-Claude Hubert lo expresa en estos términos: "*L'espace scénique reflète la psyché du personnage*".²

Profundizando en los personajes, cabe aclarar que la tradición dramática exige de éstos una consistencia psicológica que marque en el escenario su cualidad de individuo; sin embargo, Ionesco rechaza el tratamiento tradicional y pone bajo reflectores seres alienados³, sin identidad, que reaccionan de manera automática frente al interlocutor. Esto se debe a que los Smith y los Martin son una amalgama entre los dibujos de un manual de inglés y el carácter del *petit bourgeois*. El comportamiento de estas dos parejas obedece a su consistencia psicológica: "*il est évident que nos personnages sont fous, malheureux, perdus, stupides, conventionnels*", dice Ionesco. El desorden de los cuatro autómatas se refleja en su forma de articular: "*leur parler est absurde, (...) leur langage est désagréé, comme leur pensée*".⁴

En boca de estos seres perturbados, el tratamiento de la palabra cobra relevancia. Las indicaciones escénicas detallan el tono de la voz, el titubeo de los interlocutores, sus ademanes mecánicos, el ritmo de las frases. Acentuando el acto verbal, Ionesco revela la profundidad psicológica y emocional de los Smith y de los Martin.

2 "El espacio escénico refleja la psique del personaje". HUBERT, Marie-Claude, p 43.

3 *El Diccionario de la Real Academia define*: "Alienación: Estado de ánimo individual o colectivo en que el individuo se siente ajeno a (...) su vida auténtica." Este estado de ánimo y esta extrañeza del mundo es para Albert Camus el sentimiento del absurdo.

4 "es evidente que nuestros personajes son unos locos, desgraciados, perdidos, estúpidos, convencionales, y que su forma de hablar es absurda, que su lenguaje está desarticulado, como su forma de pensar". IONESCO, *Notes et contre-notes*. 'Al-je fait de l'anti-théâtre?', p. 328.

Desde la perspectiva de la lingüística, el acto del habla entre estos personajes cumple con funciones que van más allá de aquellas establecidas por la teoría. Si las investigaciones de Jakobson describen las funciones del lenguaje desde un punto de vista científico, Yaguello aborda los matices de estas funciones desde un punto más cercano a la vida cotidiana. Apoyándose en el psicoanálisis, Yaguello da ejemplos tomados de la literatura para afirmar que, en el ejercicio de la palabra, un locutor proyecta su estado emocional y se afirma socialmente. Es, precisamente, por las propuestas de Roman Jakobson y las precisiones al respecto de Marina Yaguello que se ha podido analizar el acto verbal de los personajes de *La Cantatrice chauve*.

En una atmósfera opresiva, los Smith y los Martin buscan en la palabra un medio para liberar la angustia. Su obsesión por articular revela su consistencia psicológica. El comportamiento compulsivo deja expuesto su estado emocional. La palabra es, entonces, un exutorio que vehicula la presión en los personajes. En consecuencia, al origen del acto del habla se encuentra la función emotiva.

Hay más aún: los Smith y los Martin recurren frecuentemente a formulas ritualizadas, haciendo un llamado constante al interlocutor. Esto tiene como fin mantener un contacto verbal ininterrumpido. Por medio de una sobrecarga en la función fática y de un abuso de la función apelativa, los personajes persiguen precisar su lugar frente al interlocutor. Sin embargo, la incertidumbre provocada por el espacio y el tiempo es un obstáculo para la afirmación social. Ante tal imposibilidad, el simple hecho de hablar parece aportar a los personajes la certeza de su propio ser. Los Smith y los Martin se ven, por lo tanto, atacados por la más implacable compulsión; se enredan en frases, en palabras, en sílabas; todo esto con el fin de aliviar la carga emocional y de precisar su lugar en un tiempo y un espacio demenciales.

En estas condiciones de comunicación, la interacción social trae consigo una reacción anímica. Los personajes se alteran, se relajan, se vuelven a alterar. Tales fluctuaciones afectan el ritmo del diálogo, lo que repercute en la proyección escénica de la palabra.

No olvidemos que la estructura de *La Cantatrice chauve* es un entramado de procedimientos escénicos que se responden mutuamente para producir un mismo efecto. La palabra, uno de tantos elementos de choque del teatro, es, entonces, un juego de espejos; el diálogo refleja el mundo interno y externo de los personajes.

En este dédalo, los elementos escénicos -como la decoración, los efectos sonoros y la iluminación- hacen eco a las reacciones de los interlocutores. En estrecha correspondencia, la atmósfera, pesada y anacrónica, ejerce presión sobre los cuatro autómatas. Esto determina su comportamiento verbal. A su vez, la demencia de los enunciados amplifica, más que el tratamiento de los personajes, el tratamiento del espacio y del tiempo.

Para lograr la correspondencia entre la escenografía y el diálogo, Ionesco manipula los recursos verbales: disloca las asociaciones semánticas y fractura la sintaxis. Las estructuras lingüísticas y las relaciones lógicas revelan que el discurso de los Smith y los Martin se funda en un razonamiento absurdo. En esta acumulación de sinsentidos, la destrucción de las referencias espaciales y temporales refuerza el tratamiento del espacio y del tiempo escénicos.

Más allá de la destrucción espacio/temporal, a cada frase de los personajes, Ionesco revela "*la destruction continue de tout ce qui se construit*"⁵; los seres humanos se diluyen también en una proliferación de referentes que imposibilitan la identificación del individuo. A través del sinsentido y de la destrucción de las referencias, el diálogo avanza hacia la desarticulación de la palabra.

5 "*la destrucción continua de todo lo que se construye*". *Ibidem*, p. 194.

En una obra cuya fuerza radica en la dimensión dramática de la crisis del lenguaje, Ionesco introduce en el discurso mismo el elemento definitivo para el desenlace. Es, ahora, cuando el fuego reclama su importancia escénica. El Capitán de bomberos y Mary, *la bonne*, resultan ser los catalizadores de la acción. Por una parte, el bombero hace del fuego el centro de la conversación. Por otra parte, Mary propaga un incendio devastador. La acción se precipita hacia un final inesperado. En el colmo del furor y de la impotencia, los Smith y los Martin se arrojan a la cara frases desarticuladas; en el paroxismo, la palabra explota en sus elementos fonéticos en su imposibilidad de contener significado.

La peripecia del intercambio de los Smith por los Martin es el toque final de la obra. La construcción circular está sostenida por un entramado de procedimientos escénicos que se responden para producir el mismo efecto: amplificar el problema de la crisis del lenguaje. Ionesco lleva el asunto más allá de los límites de la significación. En *La Cantatrice chauve*, el espectáculo es, en sí, las contorsiones de la palabra hacia su desarticulación. Phillippe Sellier lo expresa con estas imágenes:

*Le premier héros ionescien est le langage, dont cette pièce suit la décomposition grandissante, puis galopante. Les phrases sclérosées se défont dans le non-sens (...). Quand le langage n'est plus irrigué profondément par une pensée vive, il se flétrit et tombe en poussière. La communication entre les êtres s'évanouit (...) Ionesco (...) pousse le rythme de la machine jusqu'au vertige du néant. L'absurde tue le langage.*⁶

6 "El primer héroe ionescino es el lenguaje, del cual esta obra sigue la descomposición progresiva, galopante. Las frases esclerosadas se funden en el sinsentido (...). Cuando el lenguaje ya no es irrigado profundamente por un pensamiento vivo, se marchita y cae convertido en polvo. La comunicación entre los hombres se desvanece (...) Ionesco (...) hace que el ritmo de la máquina llegue hasta el vértigo del vacío. El absurdo mata el lenguaje". Phillippe Sellier, p. 440.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia directa

- IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*.
Édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart.
Paris, Gallimard, 1993. (Folio/Théâtre)
- IONESCO, Eugène. *La Cantatrice chauve*.
Lecture accompagnée par Martine Cécillon.
Paris, Gallimard, 1998. (La bibliothèque)
- IONESCO, Eugène. *Théâtre I*.
Préface de Jacques Lemarchand.
Paris, Gallimard, 1954.
- IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*.
Paris, Gallimard, 1991. (Folio/Essais)

Bibliografia indirecta

- ANOUILH, Jean. *Médée*.
Paris, La table ronde, 1998. (La petite vermillon)
- ARISTÓTELES. *La poética*.
Versión de Juan David García Bacca.
México, Editores Mexicanos Unidos, 1999. (Teatro)
- ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*.
Paris, Gallimard, 1999. (Folio/Essais)
- APOLLINAIRE, Guillaume. *Les mamelles de Tirésias*.
Paris, Gallimard, 2000. (Poésie)
- CAMUS, Albert. *Caligula* suivi de *Le malentendu*. *Nouvelles versions*.
Paris, Gallimard, 2001. (Folio)
- CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*.
Paris, Gallimard, 2000. (Folio/Essais)
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*.
Introduction and notes by Martin Gardner. Illustrations by Jonh Tenniel.
New York, Wings books, 1998.

- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris, Hachette, 1992. (Éducation)
- CHEYMOL, Pierre. *Le silence de Babel*. Paris, José Corti, 1990.
- CHOMSKY, Noam. *Questions de sémantique*. Paris, Seuil, 1978.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1997. (Critique)
- DIRICQ, Agnes. "Dialoguer sans parole, c'est possible" en *Ça m'intéresse* no. 249. Paris, Prisma presse, novembre 2001. pp. 8-14.
- ÈCO, Umberto. *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*. Italia, Bompiani, 1967.
- ÈCO, Umberto. *Le forme del contenuto*. Italia, Bompiani, 1970.
- GENETTE, Gérard. "Título. Definiciones" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Editor Alberto Vital. México, UNAM - Universidad Veracruzana, 1996. pp. 67-74.
- GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris, Vrin, 1997.
- GRANDE DEL BRÍO, Ramón. *El poder de la palabra y la nueva Torre de Babel. Ensayo sobre el uso actual de la lengua*. Madrid, El Drac, 2000.
- GUIRAUD, Pierre. *La semántica*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1995. (Breviarios)
- HAGÈGE, Claude. *L'homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris, Fayard, 1993. (Folio/Essais)
- HALLIDAY, Michael. "Language in a Social Perspective" en *Sociolinguistics*. New York, St. Martin's Press, INC, 1997. (Modern linguistics Series) pp. 31-38.
- HUBERT, Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*. Préface d'Eugène Ionesco. Paris, José Corti, 1987.
- JACQUART, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Paris, Gallimard, 1998. (Tel)

- JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*.
Barcelona, Seix Barral, 1974.
- JARRY, Alfred. *Ubu*.
Paris, Gallimard, 2000. (Folio classique)
- KEARNS, Kate. *Semantics*.
New York, St. Martin's Press LLC, 2000. (Modern linguistics Series)
- MACGOWAN, Kenneth y William MELNITZ. *Las edades de oro del teatro*.
México, Fondo de cultura económica, 1975. (Colección popular)
- PFISTER, Manfred. "¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?" en *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Editor Alberto Vital. México, UNAM - Universidad veracruzana, 1996. pp. 195-218.
- SARTRE, Jean-Paul. *Huis clos* suivi de *Les mouches*.
Paris, Gallimard, 1994. (Folio)
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*.
México, Distribuciones Fontamara, 1998.
- SELLIER, Philippe. "L'effondrement du langage" en *Dictionnaire du Théâtre*.
Paris, Albin Michel, 1998. (Encyclopaedia Universalis) pp. 439-443.
- STATI, Sorin. *Le transphrastique*.
Paris, Presses Universitaires de France, 1990. (Linguistique nouvelle)
- STEINER, George. *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*
Barcelona, Destino, 1992. (Ensayos)
- YAGUELLO, Marina. *Alice au pays du langage*.
Paris, Seuil, 1981.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

La crisis del lenguaje en <i>La Cantatrice chauve</i>	1
---	---

MARCO TEÓRICO

El lenguaje y la palabra.	
Comunicación y significación	5
La crisis del lenguaje	7

CONTEXTO DRAMÁTICO

La palabra en el lenguaje escénico	
Jarry, Apollinaire y Artaud	9
Ionesco	12

CAPÍTULO I

La palabra en *La Cantatrice chauve*. El proceso de creación

<u>El proceso de creación</u>	
La materia prima	15
La intención	17
El proceso	18
El título y el género	19
La reacción del público	20

La construcción dramática

Una atmósfera absurda	22
El espacio y el tiempo	23
Los personajes	24
La palabra	25
La acción	25
El fuego	26

CAPÍTULO II	
La interacción de los personajes.	
<u>Las funciones del lenguaje</u>	29
<u>Los personajes y la palabra</u>	31
El exutorio y la angustia	31
La afirmación social	33
La tensión verbal	35
El placer del juego	37
CAPÍTULO III	
La desarticulación de la palabra.	
<u>La función referencial</u>	43
<u>El sinsentido</u>	45
<u>La destrucción de la referencia</u>	50
<u>La explosión fonética</u>	53
CONCLUSIÓN	57
BIBLIOGRAFÍA	63
ÍNDICE	67