



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
-LETRAS FRANCESAS-

“UNA LECTURA DELEUZIANA DE *RHINOCÉROS*
DE EUGÈNE IONESCO”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
-LETRAS FRANCESAS-

PRESENTA

JULIO ANDRÉS CAMARILLO QUESADA

ASESORA: DRA. ANA MARÍA DE LAS MERCEDES
MARTÍNEZ DE LA ESCALERA LORENZO

MÉXICO, D.F., FEBRERO DE 2011





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.

Agradezco en primer lugar a mis padres por el apoyo que siempre me han brindado a lo largo y más allá de toda la carrera, así como a mis hermanos que nunca han dudado en ayudarme cuando lo necesito. También a mis primos y tíos vecinos por tolerar mis tediosos monólogos sobre el tema mientras mermaba su alacena, así como a los tíos y primos “poblanos” que recorren el mundo y nutren mi biblioteca. Un reconocimiento particular a mis primas Inés y Mercedes, que interrumpieron sus serias investigaciones científicas en Francia para fungir como mis corresponsales en la búsqueda de artículos y en la obtención de libros sin los cuales esta tesis, más allá de toda hipérbole, no habría sido posible. A mis profesores y de manera notable a Adriana de Teresa, cuya confianza y motivación invaluable me han impulsado a superarme y a desarrollar este trabajo. A mis amigos, quienes con su afecto me confortaron, acompañaron, aconsejaron, enriquecieron y expandieron mis horizontes en sus conversaciones y su trato.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. <i>EL CONTEXTO CRÍTICO</i>	8
<i>-Resumen de la pieza. -La primera recepción. -Las ideas estéticas de Ionesco y las interpretaciones académicas de Rhinocéros. -La práctica de la escritura experimental en Ionesco. -El impacto retroactivo de Rhinocéros en la interpretación.</i>	
II. <i>RHINOCÉROS CON DELEUZE</i>	
1. <i>CONTRA EL VERBO SER</i>	31
<i>-Del diálogo a la conversación. -De la lógica a la antilógica. - Ni rinoceritis ni rinoceridad: rinocerosis y devenir-rinceronte. - Literalidad del devenir-rinoceronte.</i>	
2. <i>LOS TERRITORIOS</i>	45
<i>-La novela neurótica de Bérenger y Daisy. - La ficción paranoica de Botard o el delirio interpretativo. -La ficción paranoica de Bérenger o el delirio de persecución.</i>	
3. <i>INTERMEDIO</i>	55
<i>-El devenir-rinoceronte, el devenir-multiplicidad y la Máquina de Guerra. -El uso deleuziano de los términos psiquiátricos. - Los rinocerontes no son el Homme Nouveau.</i>	
4. <i>DE VUELTA A LA OBRA</i>	66
<i>La línea de fuga de M. Bœuf. -Los devenires de cada personaje. - Rostridad. -El teatro esquizofrénico del afuera. -Mayoridad de Bérenger.</i>	
5. <i>RECUENTO</i>	88
III. <i>EL INSURGENTE Y LA CIUDADELA</i>	94
<i>-¿Teatro del Absurdo? -Del Pájaro Azul a la Cantante Calva. Eugen Ionescu y su encuentro con el teatro. -¿La sátira del burgués o la Gran Farsa del Cosmos? -¿“Automatismos” o desautomatización? ¿Mecánico o maquinico? -El insurgente y la ciudadela.</i>	
CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y CONCLUSIÓN	117
ANEXO. <i>Los conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari</i>	123
BIBLIOGRAFÍA.....	139

Car lire un texte n'est jamais un exercice érudit à la recherche des signifiés, encore moins un exercice hautement textuel en quête d'un signifiant, mais un usage productif de la machine littéraire, un montage de machines désirantes, exercice schizoïde qui dégage du texte sa puissance révolutionnaire.

L'anti-Œdipe, p.126.

Un crítico honesto debería hacer una crítica doble de cada obra.

Notas y contranotas, 104.

Esta tesis se llama “una lectura deleuziana de *Rhinocéros* de Eugène Ionesco”. Dicho título, pese a cumplir con su utilidad referencial, dista de ser exacto. Para empezar, no es seguro que se trate de una *lectura* en el sentido habitual del término, aunque parta de la exposición de las muchas lecturas que se han hecho de la pieza, de las puestas en escena y de los comentarios críticos que ha suscitado. Para hablar de una lectura es preciso que haya una *obra* que sea leída, pero en la medida en que nos percatamos del abanico de interpretaciones que ha habido, la pieza como origen de sentido se desvanece y todo nuevo comentario se vuelve, más que una lectura *de* la misma, una conversación con las otras interpretaciones, pues la pieza ya no puede ser pensada sino como la suma de sus *efectos*. Es a partir de este polémico contexto efectual, en gran medida olvidado, que se lanza la apuesta propia para dismantelar la interpretación ya canónica de *Rhinocéros*, según la cual es una pieza contra las histerias colectivas y en particular contra el nazismo.

En segundo lugar, hay que aclarar que cuando se dice *deleuziano* en realidad debe leerse el adjetivo, menos cómodo, de *deleuze-guattariano*, puesto que los conceptos que aquí se tratan no provienen únicamente de la filosofía de Gilles Deleuze (1925-1995) sino también de Félix Guattari (1930-1992) quien, aunque menos célebre, cuenta con una producción bibliográfica propia de notoria solidez en el ámbito de la filosofía y la psiquiatría. Por otro lado, la hibridación de estos dos nombres por el guión es plenamente justa, pues ambas voces se funden indiscerniblemente en las obras en colaboración que aquí se evocan -*L'anti-Edipe* (1972), *Kafka. Por una literatura menor* (1975) y *Mille plateaux* (1980) –, aportando un vocabulario que permite destacar aspectos de *Rhinocéros* que hasta ahora habían sido soslayados. Al respecto, se adelanta que, al no trabajar con una sola noción, se ha preferido diluir el sentido de los conceptos a lo largo del trabajo con la intención de que éste se derive de su uso reiterado, lo que no impide que al final se anexe una suerte de glosario más abstracto para robustecer el marco teórico (el cual conviene leer antes de la segunda sección en caso de no estar familiarizado con la filosofía de Gilles Deleuze.)

En tercer lugar, cabría señalar que si este trabajo se enfoca ante todo en *Rhinocéros* (1959), eso

no significa que desatienda otras piezas de Ionesco (1909-1994), en particular las anteriores a 1960; por el contrario, el interés de esta obra reside en gran medida -como se verá más adelante- en que con ella hubo un *vuelco* en la interpretación de la obra de Ionesco en su totalidad, lo que terminó colmando de honores al autor, pero en detrimento de la valoración de sus recursos teatrales. Por lo tanto, un comentario que desmantele la interpretación canónica de *Rhinocéros* no puede dejar indiferente su demás producción, a la que se apelará cuando se considere pertinente.

La última aclaración concierne al nombre de nuestro autor y a más que eso. Con mucha tranquilidad se habla del nombre propio como un punto de coherencia, cuando a menudo se trata, a lo sumo, de una encrucijada de opiniones más o menos compatibles. En el caso de Ionesco, esa compatibilidad siempre está a punto de “descoserse”, como si fueran demasiado evidentes las contradicciones que lo habitan. Además, materialmente su nombre es producto de una mutación relacionada con las dos nacionalidades que tuvo: el primer *Eugen Ionescu*, ligado a Rumania, cede más tarde su lugar a un afrancesado *Eugène Ionesco*, con el cual se hará mundialmente famoso. Ciñéndonos a esto, tenemos dos Ionesco y, considerando sus opiniones sobre el teatro propio y ajeno, toda una multitud difícil de armonizar.

Ya entrados en el tema, habría que añadir que fue él -en sus declaraciones, diarios y entrevistas- quien sentó las bases de la interpretación que ha velado los aspectos más interesantes de su producción ya que, si por un lado practica un teatro experimental y vanguardista, sus opiniones a menudo se ciñen a concepciones románticas o pre-románticas del arte o, al menos, son suficientemente ambiguas para ser capturadas por las interpretaciones mimético-expresivas de su obra. Son estas últimas las que han finalmente canonizado a Ionesco y su *Rhinocéros*, por lo que su consagración es inseparable de un cierto sesgo en la lectura que ha terminado por limar las peculiaridades de su obra y nublar la enorme polémica que éstas suscitaron, de manera que, en nuestros días, queda una impresión de univocidad muy alejada de la confusión de los estrenos. Recuperar la polivocidad de *Rhinocéros* y hacer una revisión de lo que se ha dicho será el punto de partida para cuestionar la interpretación canónica de la

pieza.

El segundo gran bloque de este trabajo se ocupará propiamente de darle un tratamiento deleuziano a la pieza *Rhinocéros*, sometiéndola al contacto de determinados conceptos – devenir animal, multiplicidad (esquizofrénica), rostridad, segmentaridad (molar y molecular), des~ y reterritorialización, máquina de guerra – ante los cuales no puede permanecer indiferente. Por el contrario, con ellos es posible distinguir otro cariz en los rinocerontes de la pieza, como una fuerza que, lejos de imponer un sistema fascista asfixiante, viene a desarticular una organización social estratificada y jerárquica que de por sí deja mucho que desear. El caso es que, pese a sus divergencias, la lectura canónica de la pieza siempre se ha identificado con un personaje -Bérenger- cuyas inconsistencias bien podrían, como varios autores han notado, frustrar la identificación. De ahí que nuestro acercamiento evada tanto esto como la ilusión representativa (rinocerontes=nazis), para ocuparse menos de lo que significa la pieza que de *aquello que pasa* en ella.

De esto se deriva una revaloración de la obra ionesciana cuyas directrices se trazan en el último bloque del trabajo, que se aboca, además, a redondear una imagen de Ionesco como comentador de su propia obra que explique mínimamente la facilidad con que favoreció las interpretaciones miméticas que su “Teatro del Absurdo” conjuraba. Se echa mano, pues, de la biografía, pero sólo porque ésta ayuda a entender las intervenciones auto-interpretativas, que tanto influenciaron a la crítica.

Este trabajo, entonces, pretende abrirse paso entre los numerosos artículos y estudios que hay sobre la obra del dramaturgo franco-rumano, en divergencia la mayoría de las veces, pero en ningún momento desatendiéndolos, pues en algunas de sus observaciones pueden rastrearse ya los aspectos que una empresa como la presente quiere destacar: un teatro experimental que arremete contra la referencialidad, el sentido unívoco y la coherencia.

Faltaría añadir, a guisa de aclaración ecdótica, que se utilizó un sistema mixto de citas: el parentético para señalar exclusivamente las páginas citadas de *Rhinocéros*, y al pie de página todas las demás notas y referencias. De este modo se espera airear el texto y facilitar la lectura.

EL CONTEXTO CRÍTICO

Le langage de la littérature, particulièrement le langage de la littérature dramatique, n'est pas illustratif d'un autre langage qui lui serait supérieur et dont il serait la vulgarisation.

Journal en miettes, 185.

La tâche urgente des artistes et auteurs dramatiques de tous les pays est de dépolitiser le théâtre, ou plutôt de ne pas tenir compte soit de l'État, soit des maîtres à penser qui veulent les engager.

Antidotes, 178

Resumen de la pieza

Si bien *Rhinocéros* de Eugène Ionesco se subtitula “*pièce en trois actes et quatre tableaux*”, la división en actos es tan sólo de carácter virtual, pues son los “cuadros” los que estructuran dramáticamente la obra y determinan los escenarios: el primero se desarrolla en una pequeña plaza, el segundo en una oficina de publicaciones jurídicas, el tercero en el departamento de Jean y el cuarto en el departamento de Bérenger.

Las acciones del primer cuadro pueden a su vez dividirse en tres partes, en función de las dos irrupciones del/de los rinoceronte/s, resultando así en una primera pre-rinocérica, otra inter-rinocérica y la última post-rinocérica. El cuadro y la obra comienzan cuando dos amigos, Jean y Bérenger, asisten a su cita en el café de la plaza de una pequeña ciudad de provincia; Jean se pone a reprocharle inmediatamente a Bérenger su falta de puntualidad, su alcoholismo y la disipada vida que lleva, en tanto Bérenger intenta defenderse a cada acusación, arguyendo que también Jean ha llegado más tarde de lo acordado, que sólo bebe porque no soporta la existencia y le falta voluntad para ordenar su vida. Pero la balanza se inclina en favor de Jean, quien deja claro que él tan sólo ha llegado tarde *exprès*, a sabiendas de la impuntualidad de su amigo, y continúa su ataque señalando el *triste état* en que se encuentra Bérenger (a consecuencia de la resaca de una fiesta) y, sacando de sus bolsillos una corbata y un peine, se encarga de ponerlo presentable, mientras censura punto por punto el desgarbado aspecto de

su acompañante.

Entonces, precedido por los bufidos y la reverberación de su paso, un rinoceronte atraviesa la plaza provocando exclamaciones de asombro por parte de Jean y de otros personajes que hasta entonces habían sido relegados a un plano muy secundario -el Épicier y la Épicière; el Patron y la Serveuse del café; el Logicien, el Vieux Monsieur y la Ménagère- y a partir de este momento hilvanarán un contrapunto de conversaciones patente hasta el final del cuadro: el Vieux Monsieur ayuda a la Ménagère, quien ha dejado caer su compra -más no su gato- por la impresión; los dueños de la miscelánea celebran la pérdida de la Ménagère, por preferir otras tiendas a la suya; el Patron reprende a la Serveuse por no retomar su trabajo y ésta procede a pedir la orden de Jean y Bérenger; el Logicien sostiene el gato, mientras el Vieux Monsieur galantea a la Ménagère, quien luego retoma su camino a casa.

Tras volver a su asiento, el Logicien empieza a explicar el silogismo con profusión de ejemplos al Vieux Monsieur, mientras Jean, quien no sale de su asombro, busca dilucidar la causa de tal fenómeno, pero, impaciente ante la indiferencia y las hipótesis soñadoras de su amigo, llega al punto de sentirse burlado e incluso ofendido. Otra vez le reprocha a éste su falta de rigor mental, derivada sin duda de la afición al alcohol y, por lo mismo, lo impele a dejar su vaso en la mesa, pero, súbitamente, Bérenger derrama el licor sobre Jean, espantado por una compañera del trabajo de nombre Daisy que atraviesa casualmente la plaza; Jean lo reprende nuevamente, por la torpeza alcohólica de sus movimientos, pero Bérenger contesta que necesita el alcohol para no sufrir el peso de la existencia. Jean le indica que lo único que tiene que hacer es dejar la bebida para no sentirse mal, pero el otro se confiesa no sólo incapaz de ello sino indiferente a todo, lo cual no es completamente cierto, pues es obvio, según Jean, que Daisy no le da igual, y debería regenerarse si quiere acceder a su amor. Jean enumera los pasos que ha de seguir para lograrlo, lo que Bérenger juzga más allá de sus fuerzas; paralelamente, el Logicien exhorta al Vieux Monsieur a darse la oportunidad de aprender, pero éste duda de su propia capacidad. Finalmente, ambos “maestros” triunfan sobre sus “alumnos”, quienes se

sienten decididos a mejorar e incluso se dan la oportunidad de criticarlos moral o intelectualmente (a Jean, por preferir un compromiso en un bar a la invitación a un museo; y al Logicien, quien debe considerar la réplica del Vieux Monsieur sobre si un gato sin cuatro patas seguiría siendo un gato.)

Nuevamente un rinoceronte atraviesa la plaza y se redoblan los efectos de la vez anterior: a la exclamación unánime viene a sumarse ahora el lamento de la Ménagère, porque su gato, al que esta vez sí dejó caer, ha sido aplastado por el rinoceronte. ¿Se trata del mismo de la vez pasada o de otro? ¿de uno africano o asiático? ¿unicorne o bicorne? Estas preguntas levantan una discusión entre los dos amigos que termina involucrando a tal grado a todos los demás que, incluso cuando Jean se retira enfadado, la polémica continúa sin encontrar mejor solución que el “buen planteamiento” que el Logicien expone. Sin embargo, lo que queda decidido para Bérenger es que no debió enemistarse con Jean, y, para el Patron y el Épicier, que no pueden permitir que atropellen a sus gatos.

El segundo cuadro, que se desarrolla en la oficina de publicaciones jurídicas donde trabaja Bérenger, es menos complejo: consta de dos secciones separadas por la entrada de Madame Bœuf. En la primera se comenta la cuestión del rinoceronte: uno de los empleados, Botard, niega su existencia, a pesar de la nota del periódico, los argumentos de Dudard y el testimonio de Daisy y de Bérenger. Por su parte el jefe, M. Papillon, les ordena dejar la charla y volver a sus labores, preguntándose por la ausencia de su empleado M. Bœuf. En ese momento entra a la oficina Madame Bœuf al borde del colapso para disculpar a su marido quien, según dice, tiene una ligera gripe. Cuando le señalan que esa no es razón para agitarse de tal manera, ella explica que todo el camino hacia la oficina ha sido perseguida por un rinoceronte.

Éste se encuentra, en efecto, al pie de las escaleras de madera, las cuales tumba con su peso ante la mirada estupefacta de los oficinistas; de pronto, Mme Bœuf, conmovida, reconoce en el paquidermo a su marido, de un salto cae en su lomo y se aleja galopando, pero los demás quedan sin manera de salir. Daisy llama entonces a los bomberos y se entera que de toda la ciudad hay llamadas de auxilio por los

rinocerontes. Botard, quien ha sufrido las burlas ante la evidencia, asegura que no abandonará a un compañero en aprietos, acusa a todos de una confabulación, pero les advierte que entiende perfectamente el fenómeno. Unos instantes después llegan los bomberos y montan una escalera sobre la ventana por la cual, uno tras otro, los personajes van saliendo de escena.

El siguiente cuadro sucede en el departamento de Jean, a quien visita Bérenger para reconciliarse; lo encuentra en cama, con fiebre, la voz ronca y el ánimo iracundo. Bérenger intenta sosegar el furor de su amigo, pues éste despotrica contra todo, en una abierta aversión o indiferencia hacia lo humano, con claros síntomas de metamorfosis: primero, un dolor en la nariz, una leve jiba; posteriormente un cuerno, del que se sirve para arremeter contra Bérenger, quien huye despavorido del departamento y pide ayuda a los vecinos; todo en vano, pues también estos se han transformado ya en rinocerontes.

En el departamento de Bérenger se desarrolla el cuarto y último cuadro; puede dividirse en tres partes, si bien el límite entre ellas es un tanto difuso. En la primera domina la presencia de Dudard quien, preocupado por Bérenger, lo va a visitar y es su único interlocutor sobre el escenario; al principio se limita a aliviar su miedo a la transformación, pero luego el hilo conductor versa sobre los amigos o conocidos que se han ya transformado, tema que cede el paso a una desordenada explicación del fenómeno: primero Bérenger se siente directamente concernido en la transformación y el ataque de Jean, pero Dudard le replica que este ataque no fue más contra él que contra cualquier otra persona, y le sugiere dejar esa obsesión por los rinocerontes. Luego ambos aventuran hipótesis y juicios encontrados sobre la “rinoceritis”: enfermedad epidémica o capricho de la naturaleza, venida de las colonias (Bérenger) o endógena (Dudard), irreversible (B) o no (D), destructiva (B) o sana (D), involuntaria (B) o voluntaria (D), etilófoba (B) o etilófila (D), combatible (B) o ineluctable (D).

Suspenden este tema cuando Dudard informa a su anfitrión que la oficina no ha retomado su actividad y que M. Papillon se ha metamorfoseado también. El caso da para proyectar tanto un M.

Papillon desequilibrado, lleno de complejos (B), como otro desinteresado, en busca de aire libre (D), pero la discrepancia se prolonga hasta que Bérenger manifiesta su confianza en una percepción intuitiva de que las metamorfosis son un mal, contra la “*ouverture d'esprit*” de Dudard, que hace vacilar las nociones de *normalidad* y *locura*, y trata con indulgencia favorable estas metamorfosis. Entonces, justo cuando la lógica tendría que venir en su ayuda, ven por la ventana al Logicien-rinoceronte, con su sombrero de paja en la cabeza. En eso toca a la puerta Daisy.

En la segunda parte de este cuadro domina la presencia de Daisy, quien activa un triángulo amoroso de celos y sospechas, un tanto desplazado por la noticia de la metamorfosis que Botard ha sufrido ya fuera por resentimiento (B) o por espíritu comunitario (D). Juntos reflexionan sobre la superioridad numérica que los rinocerontes han alcanzado y se disponen a comer juntos, pero Dudard los aleja para reunirse con la manada. Sólo entonces las palabras de Bérenger y Daisy se endulzan en un breve idilio amoroso que se ve refrenado por los rinocerontes circundantes, sobre los cuales discuten al punto que, en un arrebato, Bérenger abofetea a Daisy. La joven se juzga entonces incompatible con Bérenger y sale silenciosamente por la puerta del departamento.

La última parte de este cuadro, aunque muy breve, tiene pleno derecho a diferenciarse de las otras por sus características formales; está constituida únicamente por un soliloquio en el que Bérenger declara sucesivamente el dolor por las transformaciones de sus amigos, por la soledad, por no entender ni ser capaz de convertirse en rinoceronte; sólo después de ese instante de abatimiento decide que él nunca se convertirá: será humano hasta el final. Telón.

En pocas palabras, se trata de la transformación en rinoceronte de una pequeña población desde el punto de vista de Bérenger, quien asiste a ello primero en un espacio público recreativo (la plaza), luego en un área laboral cerrada (oficina de publicaciones jurídicas) y posteriormente en dos espacios privados (el departamento de Jean y el suyo propio.)

La primera recepción

Rhinocéros no sólo es una de las piezas más celebradas de Ionesco, sino aquella que con la que entra a los teatros subvencionados y culmina su consagración como gran autor, según lo nota E. Jacquart en el prefacio a su volumen en *La Pléiade* y tal como se advierte en algunos recortes que Ionesco mismo incluye en sus *Notas y contranotas*: “Sucedió al fin. Hace años que lo esperábamos; el día en que Ionesco, renunciando a sus juegos estériles, se convertiría en un autor digno de ser clásico, ese día ha llegado. Esta vez no hay posibilidad de error: Ionesco escribe en francés. Y su *Rinoceronte* es una obra tanto más grande que todos pueden comprender su significado.”¹

No puede pasar desapercibido que la consagración de Ionesco, según la opinión de este crítico, cuyo nombre se nos omite, deriva de una *renuncia* a sus procedimientos dramáticos anteriores, por lo que merece el calificativo de *clásico* y, además, el abrazo fraternal que naturaliza francés al personaje de dudosa procedencia eslava: ¡eres uno de nosotros, un clásico francés, (valga la redundancia)! El significado, según esto, es evidente (lo que concede *grandeza* a la obra), algo que los críticos no dejarán de señalar con sospechosa insistencia, al punto que Elsa Triolet declare que “[i]l faut une très grande volonté pour voir dans cette pièce d'autre chose, pour supposer des *anti*-autres que celui qu'on accole au substantif fascisme”.² Podría reprocharse, en términos parecidos, que se necesita una gran voluntad para creer en una mala voluntad masiva detrás de la innegable explosión polémica de interpretaciones y valoraciones que esta pieza produjo. Aún más, la insistencia en su univocidad, en lo evidente de su significado, en su carácter referencial que la reduce a una parábola ingenua, no pueden sino testimoniar un estado de verdadera pugna interpretativa, pues, pese a esta supuesta transparencia, “las opiniones respecto de esta obra diferían totalmente y se oponían, como nunca antes, tanto sobre su valor teatral y sobre su construcción como sobre el significado que podía desprenderse, sobre su alcance, sobre la puesta en escena, sobre la identificación posible entre el autor y el personaje principal

¹E. Ionesco, *op. cit.*, 61.

²Elsa Triolet *apud* Dorothy Knowles, “Eugene Ionesco's *Rhinoceroses*” en *French Studies*, 295.

de la obra.”¹ Esta divergencia en torno a su significado es tanto más sorprendente cuanto que las primeras puestas en escena están fuertemente marcadas por una lectura particular de la pieza, que predispone al público a interpretarla en términos de *nazificación*. Un breve repaso de sus primeras difusiones (que sin duda marcaron la pauta para las posteriores) puede ayudarnos a poner en contexto ciertos juicios de la época, a menudo tan tajantes como el de Elsa Triolet.

Llama la atención el curioso itinerario de una pieza escrita en francés: en primer lugar, nos encontramos con su emisión radiofónica por la BBC en Inglaterra (21 de agosto de 1959, traducción de Derek Prouse); luego vino la primera puesta en escena, traducida en lengua alemana como *Die Nashörner* por Von Claus Bremer y Christof Schwerin y presentada en el Schauspielhaus de Düsseldorf bajo la dirección de Karl-Heinz Stroux (31 de Octubre de 1959), por lo que no fue sino hasta enero de 1960 que Jean-Louis Barrault montó la pieza “original” en l’Odéon-Théâtre de France y, más tarde, Joseph Anthony hizo lo propio en Nueva York (enero de 1961).² Por otro lado, la obra nos remite al cuento homónimo “Rhinocéros” que Ionesco escribió y publicó en la revista *Lettres Nouvelles* en septiembre de 1957, antes de “convertirlo” en obra de teatro, pero esto no parece haber captado la atención de la crítica sino en comentarios más extensos y tardíos, que probablemente conocieron este texto en las narraciones que Ionesco no publicó sino hasta 1962, compiladas bajo el título de *La photo du Colonel*.

Lo que salta a la vista en las primeras puestas en escena, como ya se dijo, es una preparación del público para inclinarse por cierta interpretación de la pieza. Emmanuel Jacquart consigna las diferencias entre la puesta en escena alemana y la francesa: la primera se refería más explícitamente a la catástrofe nazi, con un inequívoco cariz de tragedia, mientras la segunda, que fue montada de una manera más empírica, conservaba el carácter farsico y grotesco de otras piezas de Ionesco; lo cierto es que para ambas es perfectamente válida la censura de Pierre Macabru contra la reducción de la pieza a

¹E. Ionesco, *op. cit.*, 57.

²Para una cronología pormenorizada de las representaciones de *Rhinocéros* en el mundo conviene consultar la página web <http://www.ionesco.org/rhinoceros.html>, la cual registra una lectura pública del último acto en el Théâtre du Vieux Colombier en noviembre de 1958, una representación en Toronto en noviembre de 1959, además de otras en Polonia, Praga, Viena, Italia, Japón y Suecia correspondientes al año de 1960, las cuales quedan excluidas de esta tesis a falta de una documentación disponible sobre su recepción.

una interpretación (rinocerontes=nazis), pues es sabido que Jean-Louis Barrault la hacía acompañar de la canción “Lili Marleen” y “rythmait le défilé des rhinocéros par des chants de marche de la Wehrmacht, réveillant ainsi par le référent historique les souvenirs douloureux du public.”¹ Por su parte, la puesta en escena de Düsseldorf no sólo se valió, para remitirla al nazismo, de elementos escénicos como la música (que “s'achevait sur la marche militaire préférée d'Hitler, la *Badenweiler Marsch*”²) sino que “l'interprétation de la pièce se trouvait préparée par le contenu du programme qui citait des extraits d'un ouvrage célèbre d'un médecin sociologue, Gustave Le Bon, intitulé *Psychologie des Foules*”³, predisponiendo al público a estigmatizar de entrada a la masa rinocerónica.

El resultado de esta preparación de los convidados no se hace de esperar. Se trata de un efecto que es en cierta manera previsible y explicable, según advertimos en un fragmento menos citado del comentario de Elsa Triolet: “Tout y est là: la couleur gris-vert des rhinocéros, les barrissements de la musique concrète où l'on entend concrètement des mots allemands, ce bruit énorme avec, ici et là, celui, bien connu, des bottes”.⁴ Así, *Rhinocéros* es percibida desde el principio como *una pieza clara* (a diferencia de los anteriores “juegos estériles” de Ionesco), aunque la valoración de esto varía de un crítico a otro, de manera que un artículo tan temprano como “À l'Odéon 'Rhinocéros'” abre ya con un antipático y aburrido “On connaît déjà, par les avant-premières, les avertissements, les articles, les commentaires, les interviews et les préfaces en tous genres, le sens du symbole de *Rhinocéros*”,⁵ mientras que para un crítico como Jacques Lemarchand “*Rhinocéros* dit les choses si limpiment - encore que ce soit sous forme de l'allégorie- qu'il faudrait vraiment s'avouer bien benêt pour ne pas les entendre”.⁶ Pero la acidez de estas opiniones carecería de sentido si no tuviéramos en cuenta las “heterodoxias” contra las cuales se dirigen con apelativos nada halagüeños que van desde los *benêts* de Jacques Lemarchand a los ciegos por *berlue* de Triolet, es decir aquéllos que pese a todo ven en la masa

¹Emmanuel Jacquart, *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, 37. También lo refiere Dorothy Knowles, *op. cit.*, 300.

²E. Jacquart, “Dossier” en *Rhinocéros**, 298.

³*Id.*

⁴“Allez voir *Rhinocéros*” anexo por Emmanuel Jacquart en *op. cit.*, 135.

⁵Jean-Jacques Gauthier, *Le Figaro Littéraire*, 25 de Enero de 1960.

⁶*Apud* E. Jacquart, *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, 34.

rinocérica algo diferente del nazismo, a veces incluso con un potencial positivo.

Desde la revista *Arts*, Pierre Macabru, el más disidente de este reducido grupo de críticos, escribe varios artículos que consideran *Rhinocéros* como “la expresión del rechazo de la aventura humana por parte de un solitario”,¹ pues la masa rinocérica ya no es, para él, algo negativo, sino el anuncio de un “igualitarismo”. A reserva de lo convincente que resulte, lo interesante de esta interpretación reside en la radical independencia que el crítico se permite, pues sin duda conoce las opiniones de los otros críticos y del autor mismo respecto a la obra; dicho de otro modo, la autoridad de Ionesco sobre el significado de su obra se desvanece (años antes de “la muerte del autor” que Barthes teoriza en 1968) mientras que su “fictividad” es asumida plenamente. En efecto, contra los demás intérpretes que leen *Rhinocéros* en clave mimética-historicista, Macabru introduce un giro con el término de 'igualitarismo', cuyo anclaje no es necesariamente un fenómeno histórico como el nazismo o el comunismo (aunque Dorothy Knowles no vea sino un eufemismo de este último),² lo que lo aleja incluso de críticos como Jacquart, para quien *Rhinocéros* se refiere *también* al régimen soviético; Además, rechaza la identificación con el personaje principal, a quien considera un retrógrada.

Caso aparte es el ámbito anglófono, menos ceñido a un referente histórico concreto, lo que dio en Londres un abanico de opiniones más o menos afines tras la puesta en escena de Orson Welles (28 de abril de 1960):

The Daily Express (21-4-1960) considered the play to be the parable of the lonely individual who finds himself unable to converse with his gregarious fellows. The *Times* (29.4.1960) saw it as a picture of self-destructive conformism threatening human individuality. For the *Sunday Times* (1.5.1960) it was a study of man's surrender to the herd instinct. *Tribune* (6.5.1960) said it described the human predicament, the rhinoceroses symbolizing the brute beneath man's skin ever ready to show its ugly face. The *Evening Standard* saw in it (7.5.1960) a terrifying satire on those who are afraid to be individuals and who want only to be one of a mob. For his part, the critic of the *Observer* (12.6.1960) Kenneth Tynan, said that what the rhinoceros was meant to symbolize was 'Communism, unquestionably; but also Nazism, Socialism, Calvinism or any other -ism that appears to threaten

¹Así lo refiere Ionesco en *op. cit.*, 173.

²La articulista no sólo remite dicho 'egalitarism' al comunismo, sino que censura esta interpretación por resultar absurdo que un régimen capitalista pase a otro de esta índole. Concibe la pieza como un comentario de la realidad.

En cuanto a la apuesta neoyorquina, fue la única con la que Ionesco manifestó un desacuerdo radical a causa de ser, en vez de una farsa terrible o una tragedia, algo plenamente cómico. En definitiva, el público norteamericano, más alejado tanto de la catástrofe nazi como de los comentarios franceses sobre la obra, se inclinó por una puesta en escena más lúdica que, por más detalle, incluía la colocación de un ring sobre el cual Jean y Bérenger se debatían cual pugilistas; curiosamente, pese a despojarse de toda solemnidad, se sublimó al héroe Bérenger como un intelectual lúcido, decidido y seguro, en contra de personajes estúpidos y débiles. Pero esto no bastó: los críticos norteamericanos le reclamaron a Ionesco *un poco más* de claridad (¿quiénes son específicamente los rinocerontes? ¿contra qué resiste Bérenger? ¿por qué no toma una postura más activa y decidida?) con un tono inquisitorial que puede percibirse también en trabajos posteriores como los de Dorothy Knowles y Leignel-Lavastine, quienes no calibran el valor de un personaje cuyas flaquezas previenen de una solución prefabricada. “Algunos críticos se [*sic*] reprochan haber denunciado el mal pero no haber dicho lo que era el bien”, apunta Ionesco no sin incomodidad y añade que, si revelara su propia solución, ésta se degradaría en una “Biblia” o una llave maestra “que podría conducir a la rinoceritis”.² Pese a todo, la crítica norteamericana había sacado sus propias conclusiones acerca del enemigo “real” contra el que la pieza se pronunciaba: el conformismo. Sólo que aquí Ionesco puso un alto terminante, pues consideró que él nunca había atacado algo tan inocente, sino que su obra era “la descripción, bastante objetiva, de un proceso de fanatización, del nacimiento de un totalitarismo [...] Una pieza anticonformista puede ser divertida; una pieza antitotalitaria, por ejemplo, no lo es.”³

Sin embargo, no siempre pensó así. Un año antes, reciente el estreno mundial, Ionesco mantuvo un tono dubitativo que tan pronto concedía como rechazaba las interpretaciones dadas, según las cuales su pieza era antifascista, antinazi, humanista y/o anticonformista. En este sentido conviene remitirnos al

¹D. Knowles, *op. cit.*, 302.

²*Vid.* “A propósito de *Rhinocéros* en los Estados Unidos” [1961] en E. Ionesco, *op. cit.*, 176.

³*Ibid.* 175.

ensayo ya citado de Dorothy Knowles, el cual, siguiendo de cerca la evolución de la opinión de Ionesco mismo, rescata cómo al principio el autor apenas consigna haber hecho una pieza contra las histerias colectivas para más tarde -en respuesta a interpretaciones como las de Pierre Macabru- endurecerse y declarar que “originalmente la 'rinoceritis' era un nazismo”,¹ lo cual no evitó que tiempo después empezara a aceptar otras interpretaciones que al principio había rechazado o soslayado, como aquella según la cual se trata del relato “du processus de la massification, de la métamorphose des hommes en troupeaux”,² según declaraciones suyas de 1963. Más tarde, actualizaría el significado de la 'rinoceritis' alejándolo del nazismo y la Guardia de Hierro para acercarlo a dispares personajes contemporáneos de lo que él llama el “fascismo de izquierda”: Mao, Sartre, Sholokhov e incluso el Che Guevara; luego volveremos sobre este giro aparentemente conservador. Lo que interesa por el momento es la inconsistencia de aquel supuesto detentor del significado que es Ionesco autor, pues después de un itinerario tan sinuoso es difícil creerle que -como dice en ocasiones- tenía una idea preconcebida de lo que quería decir y sólo vacilaba en los medios para ello (“Je cherchais [en Le Larousse] un animal terrible, borné, qui fonce droit devant lui”³); lo cual, por lo demás, no garantizaría la univocidad de la pieza.

Al respecto, es significativo que una conferencia de 1960, en la que Ionesco se ocupa del embrollo interpretativo de *Rhinocéros*, cierre precisamente profesando una poética de la escritura experimental en donde el material dramático precede a la idea y no al revés, por lo que no es posible ni viable fincar el significado de la obra en un momento originario de inspiración que, a lo mucho, se trata de “evidencias íntimas al principio inesperadas, y que resultan a menudo sorprendentes, sobre todo para el propio autor.”⁴ No obstante, la crítica no ha puesto mucha atención en este aspecto experimental de Ionesco, sino más bien en varias de sus ideas estéticas que expondremos a continuación.

¹“Nota sobre Rinoceronte” [enero de 1961] en E. Ionesco, *op. cit.*, 173.

²Ionesco *Apud* D. Knowles, *op. cit.*, 303.

³“Extrait d'un entretien avec Frédéric Towarnicki” en E. Ionesco, *Antidotes*, 95.

⁴E. Ionesco, “Opinión sobre mi teatro y sobre las opiniones de los demás” [marzo de 1960] en *Notas y contranotas*, 65.

Las ideas estéticas de Ionesco y las interpretaciones académicas de Rhinocéros

Antes de seguir, convendría indagar sobre la pertinencia de citar a Ionesco como autor empírico en un trabajo que lo ha desinvertido de la autoridad para cifrar el significado de sus obras, según un enfoque no tanto deleuziano como de la teoría literaria contemporánea. En respuesta a esto, hay que decir -ahora sí con Deleuze- que el significado no es algo inherente a la obra sino más bien un *efecto* (la “significancia”, la “interpretancia”) en el que participan varias instancias interpretativas – psicoanalistas, curas, exegetas- y que, en un análisis pragmático, incluyen al autor, pues sus opiniones tienen una importancia *efectiva* en el conjunto de interpretaciones en la medida en que, pese al “autoricidio” barthesiano, sigue ejerciendo un peso mayor que los demás críticos.

Desde este punto de vista, el caso de Ionesco no puede ser más feliz, pues a diferencia de sus pares lacónicos como Beckett o Adamov, él, aquejado de una innata verborrea, mantuvo con sus críticos un nutrido intercambio que lo llevó incluso a la contradicción. No hay nada que lamentar: como comentador coherente y seguro, Ionesco habría sido un tirano que dictara el sentido único de su obra como Autor, (el cual “no es un creador auténtico- dice Ionesco- sino en la medida en que su propia obra se le escapa, así como los hijos se liberan del domino de sus padres y se les escapan”)¹; en cambio, su inconsistencia lo hace valer como crítico de sí mismo, un tanto dudoso, pero al menos plenamente consciente (con *lapsus* esporádicos) del grado de autonomía de la obra (en particular la teatral) con respecto a su creador.

Por esta razón, la exposición de sus opiniones no sólo en torno a *Rhinocéros* sino también al teatro y a la creación artística puede darnos una pista de por qué esa obra fue leída de una u otra manera y cómo despertó unos u otros efectos y, de este modo, ubicar al dramaturgo en relación con sus contemporáneos. Con este fin, es posible encontrar una serie de ideas estéticas más o menos constantes que lo mismo se encuentran en sus ensayos que en esta síntesis paródica de sí mismo:

IONESCO: La critique doit être descriptive, non pas normative. Les docteurs [les savants] comme Marie vient de

¹ *Ibid.*, 120.

vous le dire, ont tout à apprendre, rien à enseigner, car le créateur est lui-même le seul témoin valable de son temps, il le découvre en lui-même, c'est lui seul qui, mystérieusement, librement, l'exprime. Toute contrainte, tout dirigisme -l'histoire littéraire est là pour le prouver- faussent ce témoignage, l'altèrent, en le poussant dans un sens (*geste à droite*) ou dans l'autre (*geste à gauche*). Je me méfie des poncifs de ce côté-ci (*geste à droite*) aussi bien que des poncifs de ce côté-là (*geste à gauche*). Si la critique a tout de même bien le droit de juger, elle ne doit juger que selon les lois mêmes de l'expression artistique, selon la propre mythologie de l'œuvre, en pénétrant dans son univers: on ne met pas la chimie en musique, on ne juge pas la biologie d'après les critères de la peinture ou de l'architecture, l'astronomie échappe à l'économie politique et à la sociologie; si des anabaptistes, par exemple, veulent voir dans une pièce de théâtre l'illustration de leur croyance anabaptiste, ils sont libres; mais lorsqu'ils prétendent tout subordonner à leur foi anabaptiste et nous convertir, je m'y oppose. Je crois, pour ma part, sincèrement, à la pauvreté des pauvres, je la déplore, elle est vraie, elle peut être matière à théâtre; je crois aussi aux inquiétudes et aux graves ennuis que peuvent avoir les riches; mais ce n'est ni dans la misère de ceux-là, ni dans la mélancolie de ceux-ci que, pour mon compte, je trouve ma substance dramatique. Le théâtre est, pour moi, la projection sur scène du monde du dedans: c'est dans mes rêves, dans mes angoisses, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière théâtrale. Comme je ne suis pas seule au monde, comme chacun de nous, au plus profond de son être, est en même temps tous les autres, mes rêves, mes désirs, mes angoisses, mes obsessions ne m'appartiennent pas en propre; cela fait partie d'un héritage ancestral, un très ancien dépôt, constituant le domaine de toute l'humanité. C'est, par-delà leur diversité extérieure, ce qui réunit les hommes et constitue notre profonde communauté, le langage universel. (*Marie prend la robe d'un des docteurs, s'approche de Ionesco qui a un ton de plus en plus pédant.*) Ce sont ces désirs cachés, ces rêves, ces conflits secrets qui sont à la source de toutes nos actions et de la réalité historique. (*Ionesco s'enflamme, devenant presque agressif, d'un ton très solennel et ridicule, précipitant son débit.*) Voyez-vous, mesdames et messieurs, je pense que le langage de la peinture ou de la musique moderne, aussi bien que celui de la physique ou des mathématiques supérieures, la vie historique elle-même, sont bien en avance sur le langage des philosophes qui, loin derrière, essaient de suivre, péniblement...¹

Este tipo de declaraciones, sin ser las más importantes sobre su teatro, sostienen la crítica “canónica” de Ionesco, razón por la cual varios de sus puntos merecen extenderse: la expresión, el testimonio, el lenguaje y el hombre. Lo primero toca a una concepción del arte que hunde sus raíces en el romanticismo al definirlo como la manifestación o *expresión* de una interioridad a menudo peculiarísima que es la del artista, personaje dotado tan pronto de un don divino como de una maldición; esta interioridad, aunque peculiar, no es banal ni arbitraria (con excepciones como Schlegel) sino comunica con una trascendencia religiosa o laica que, en Ionesco, adopta el nombre de arquetipo, mito

¹*L'impromptu de l'Alma en Théâtre Complet*, 464-466.

o “ancien dépôt.” Esa adopción no es accidental: dichas nociones nos remiten tanto a Gustav Jung como a las figuras que orbitaron alrededor de su terminología en lo que se llamó el círculo de Eranos, el cual seguramente no pasó inadvertido por Ionesco pues, al igual que Mircea Eliade, miembro destacado de este grupo y amigo suyo, manifestó en varias ocasiones un rechazo radical por la Historia para privilegiar el mito en tanto fuente de una verdad más pura. Conforme avanzó su vida, Ionesco fue simpatizando cada vez más, nunca completamente, con el psicoanálisis en general y la vertiente junguiana en particular, pero ya desde estos textos tempranos se repliega sobre el esencialismo de Jung, en una apuesta por los arquetipos como aprioris del psiquismo humano que relegan las diferencias - culturales, étnicas y sobre todo partidistas- a accidentes de superficie y postulan la posibilidad de una “comunidad” profunda: el Hombre, “diferente en sus accidentes, idéntico en su esencia”.¹ ¿Humanismo? Quizá, si por ello entendemos “esencia humana”, pero eso importa menos que las consecuencias de la identificación entre las apariencias diferentes: dado que en el fondo todos somos iguales, la comunicación de la experiencia es posible, siempre y cuando se hable el lenguaje universal de los sueños, de los arquetipos y de las verdades esenciales, de las cuales el artista ofrece un *testimonio* sin juzgar ni tomar partido. ¡Ah, pero esas verdades esenciales -añade frecuentemente Ionesco- son refutables! ¡Y los arquetipos gastados se vuelven estereotipos! ¡Y lo único que puede expresarse en la lengua es la banalidad! Y al final, Ionesco se desploma nuevamente en esa “inesencialidad” que nutrió los ensayos compilados en su célebre *Nu* (1934).

Más adelante volveremos sobre las paradojas teóricas de Ionesco, pero hay que señalar por ahora que los intérpretes de su obra se han apropiado de una manera un poco licenciosa de estos términos tan marcados por el esencialismo arquetipal (cayendo en otros, pero de distinta índole). Sólo algunos ensayos llevan la marca atenuada de una lectura de corte junguiano, esa especie casi extinta del psicoanálisis, con temas tales como el mito del paraíso perdido, la pareja edénica, la ascensión y el

¹Notas y contranotas, 63.

descenso a los infiernos, la lucha del bien “contre l'emprise du mal”,¹ etc., pero los demás, empapados de historia y sociología de la literatura, han utilizado, se diría que con más fortuna, la idea del arte como testimonio en un sentido casi naturalista: captura, reflejo o síntoma de la sociedad capitalista (G. Tarrab), del ascenso del fascismo (también E. Jacquart) o de la fanatización. Ahora bien, si quisieran ser más fieles a las ideas estéticas que expusimos arriba, tendrían que aceptar la ahistoricidad de esa *expresión*. Por otro lado, nadie les pide guardar fidelidad a unas declaraciones bastante limitadas que no explican ni la cuarta parte de este teatro y que, por lo demás, entran en contradicción con muchas otras en las que su testimonio ya no se presume ni extrahistórico ni “metafísico”, sino objetivo y muy concreto.

Esta versión más bien sociológica de las ideas estéticas de Ionesco es la que apuntala buena parte de las interpretaciones académicas de *Rhinocéros*, más allá de lo ya dicho en revistas y periódicos. Parece que por común acuerdo desaparece en ellas el carácter profundamente polémico de la pieza, pues se presenta unánimemente como una “denuncia a las ideologías” y se asume, frecuentemente sin cuestionarlo, al rinoceronte como símbolo (e incluso *ícono*) del fascismo.² Para ello, la vida del autor y el contexto histórico son los dos ejes de estas interpretaciones más eruditas, para las cuales

les principales composantes à l'œuvre dans la genèse de la pièce sont: l'expérience roumaine du fascisme, la lecture de Denis de Rougemont, de Kafka et de Gustave Le Bon auxquelles s'ajoute, cela va sans dire, la connaissance vécue des conflits idéologiques qui divisent les intellectuels – et les hommes politiques- de l'époque d'Ionesco.³

En este sentido los diarios de Ionesco – *Journal en miettes* (1967), *Présent passé, passé présent* (1968), *La quête intermittente* (1988)- fueron una mina de oro para la crítica biográfica que rápidamente rastreó el origen de *Rhinocéros* en la experiencia rumana del fascismo por el joven Eugen, quien “no dejaba duda del significado de la pieza” cuando, sin rodeos, llamaba “rinocerontes” a los simpatizantes de la

¹E. Jacquart, *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, 11.

²No se entrará en sutilezas sobre el concepto de “símbolo” en la crítica canónica, puesto que nuestro acercamiento a la pieza sigue otros derroteros. Si se dijo *ícono*, fue porque su carácter “simbólico” se puede reducir a la ecuación *rinoceronte=nazi*, sin mayor ambivalencia.

³E. Jacquart, *op. cit.*, 32-33. El nombre de Jacquart no dejará de aparecer como el representante de esta lectura canónica de *Rhinocéros* que más clara y largamente ha escrito sobre la pieza.

Guardia de Hierro, el partido falangista rumano cuyo uniforme verde parecía reproducirse en el tono de Jean al transformarse. Además, se encontraba un texto, seleccionado por Ionesco para su prefacio de *Rhinocéros*, donde Denis de Rougemont narra cómo, al encontrarse inmerso en una muchedumbre alemana enardecida por la presencia de Hitler, fue presa primero de una fascinación involuntaria y luego de un sentimiento de profunda soledad. Por último, el uso de la biografía parecía estar justificado por un Bérenger que, según se asegura, era el “portavoz de Ionesco” (Sénart) o “le reflet plus ou moins fidèle du créateur”¹ (Jacquart) y, si a esto le sumamos las declaraciones del autor después del estreno, revisadas en el apartado anterior, el significado de la pieza podría considerarse más que sellado.

Sin embargo, la obra no dejó de ser productiva aún en el restringido espacio del *berenguerismo* (identificación con Bérenger): se trabajó intensivamente la figura del Logicien, en el cual se vio al ideólogo detrás del totalitarismo o a un miembro de la *intelligentsia* del régimen; más adelante esto fue insuficiente, pues de pronto tomaba uno o varios nombres propios: era Sartre, tal como lo dice Rosette Lamont en base a un comentario de Ionesco (quien lo cree un fanático de izquierda sin escrúpulos); en cambio, para Leignel-Lavastine, en un estudio más biografista, el personaje representa a Nae Ionescu, un académico alrededor del cual se compactaron los intelectuales fascistas rumanos en la entreguerras. Con juicios menos arriesgados, Richard Coe ve en Botard a un brechtiano y E. Jacquart a un representante de aquel “pueblo” ignorante de donde -según su modelo leboniano- arranca la chispa de la fanatización que luego alcanza las cúspides sociales e intelectuales. Esto sin olvidar que varios habían considerado antes la “rinoceritis” como fascismo, conformismo, nazismo y comunismo (estalinista) y, a fin de cuentas, cualquier cosa contra la que el espectador se pronunciara (¡la pintura abstracta, el teatro de vanguardia!).

Ante esta deriva tenue pero contundente, no debería sorprender que algunos críticos terminen por concluir que “en realidad” *Rhinocéros* es una pieza contra el Mal en abstracto (Jacquart, Ionesco mismo), e incluso se llega a asimilar a la dulce pero banal Daisy con la mítica Eva y al rinoceronte con

¹*Ibid.* 48.

la Bestia infernal (Philippe S enart), lo que quiz a no sea sino la aplicación más fiel de las ideas estéticas de Ionesco antes mencionadas, que no obstante, como se dijo, no son las más importantes para dar cuenta de sus producciones.

La práctica de la escritura experimental en Ionesco.

Hay, sin embargo, en las entrevistas y artículos del dramaturgo, una larga serie de anécdotas y referencias a su trabajo como escritor que, sin ser una teoría de la creación artística bien definida, revela una *práctica de escritura experimental* que a menudo entra en conflicto con sus ideas estéticas.

Para Ionesco, el trabajo de la escritura tiene siempre algo de indeterminado, de no dirigido, pues “cuando escribo una pieza de teatro no tengo idea lo que va a ser [*sic*]. Tengo idea después. Al comienzo sólo existe un estado afectivo.”¹ Lejos de ser un accesorio, este polo de la poética ionesciana lo coloca en las antípodas de varios de sus contemporáneos, en particular del teatro comprometido que se hacía entonces ya fuera bajo la égida de Sartre y su *th  tre   th ese*, ya fuera bajo la denominación del brechtismo imperante o del realismo socialista. Esto es incluso lo que Ionesco, en años avanzados, pretender  rechazar de Beckett, no sin cierto despecho por el papel preponderante con que se honró a este último en la reedición del *Theatre of Absurd* de Martin Esslin.

Lo que le molesta a Ionesco es, en un reclamo plenamente artaudiano, someter el teatro a lenguajes que le son ajenos, pues considera que una idea se transmite mejor por otros medios discursivos, mientras que en el teatro ésta se “degrada” y se “vulgariza”, en el peor sentido del término. “Tampoco creo en un teatro profético depositario de un 'mensaje'- añade-. La tesis es la intrusión racional ahí donde se trata de algo diferente.”² Lo anterior no quiere decir que Ionesco sea incapaz de un pensamiento racional, pero este lo reserva a la redacción de textos teóricos (“No tengo ideas antes

¹Notas y contranotas, 105.

²*Ibid.*, 28

de escribir una pieza de teatro. Las tengo después que la he escrito, o mientras no escribo”¹), pues lo que se juega en el teatro, aún más que en la narrativa, no es el reflejo de la vida y la materia, sino la vida misma en toda su materialidad.

Esto lleva, además, a una poética de la anti-mímesis, al contrario de cierto teatro “comprometido” que apelaba a una “realidad” para cuestionarla o criticarla con la aspiración de convertirse en la imagen del mundo: denuncia de las injusticias sociales, de la pobreza, de la dominación de una clase por otra, etc. Para Ionesco, en cambio, el teatro no debe reflejar nada, sino ejercerse en la imaginación, lo cual significa no reproducir la imagen de la realidad, sino, según el dramaturgo, “hacer un mundo”. Así, Ionesco retuerce las palabras bíblicas diciendo: “No la imagen del mundo, sino a imagen del mundo”, lo cual quiere decir que se sitúa en el nivel de la creación, donde las cosas son de una manera pero pudieron haber sido de otra, menos una copia de la realidad que producción de realidad.²

Ahora bien, este Teatro de Imaginación, como ha sido llamada la producción ionesciana, no es una creación *ex-nihilo* pura; en realidad, difícilmente puede negarse que una obra sea escrita en un contexto histórico y geográfico, pero es al menos dudoso que sea su representación o reflejo: “En realidad, la obra de arte parte de un lugar, de una época, de una sociedad; parte de ellos pero no va hacia esa época, ese lugar, no retorna a ellos. No hay que confundir el punto de partida y el punto de llegada./ Ante todo una obra de arte es, pues, una aventura del espíritu.”³ Para Ionesco, uno no crea por sus ideas, convicciones, contexto e identidad estáticos, sino *a pesar* de todo esto, por lo cual dice que si bien “todos los autores han querido hacer propaganda. Los grandes son los que han fracasado”.⁴

¹*Id.*

²Sólo que la imaginación es, como teoriza Blanchot en “Dos versiones de lo imaginario”, impotente para la realidad humana, pues se ejerce en el ámbito de lo infinito y, por ello, sufre la condena de los que saben la urgencia de un cambio social. En *Notas y contranotas*, Ionesco denuncia cómo “esa libertad absoluta de imaginar, los espíritus tristes de nuestro tiempo la llaman huida, evasión mientras es creación” (p.101). Desde el punto de vista deleuziano, no hay contradicción entre la creación y la fuga, siempre y cuando ésta no sea la evasión esteticista en la torre de marfil, sino una fuga que hace huir el sistema por la grieta de su huída.

³*Ibid.*, 121.

⁴*Ibid.*, 108.

Si en el apartado anterior se examinó la complicidad entre las ideas estéticas de Ionesco y las interpretaciones que ha habido de su obra, en éste se muestra cómo cada uno de sus goznes se desvencija por el mismo autor: ya no hay mimesis, sino creación de nuevos mundos; el significado ya no puede encontrarse en el origen, puesto que este mismo es una intención múltiple o ausente; el mensaje, en vez de ser el objetivo del arte, resulta más bien un lastre (“no es a favor o en contra de algo por lo que escribe, es a pesar de ese algo”¹).

Bajo esta óptica, Jacquart toma una decisión capital cuando, para presentar *Rhinocéros*, coloca a Ionesco en la tradición del teatro de mensaje y de tesis, codo a codo con Sartre y Brecht, a quienes en tantas ocasiones el dramaturgo criticó.² Para Ionesco, Brecht o más bien el “brechtismo”, que gozaba de una máxima aceptación a mediados del siglo, le era particularmente antipático, en gran medida porque algunos críticos como Kenneth Tynan le recomendaban volverse brechtiano para así alcanzar el honor de ser el “mejor dramaturgo de la época”. Toda la llamada “controversia londinense” -que Ionesco mantuvo con Orson Welles, K. Tynan, Dort y otros en 1958 - encuentra su piedra de toque en esta renuencia de Ionesco a someterse al yugo del brechtismo, del teatro de tesis, comprometido o de mensaje. “Je n'aime pas Brecht”, titula Ionesco uno de sus artículos, pues desconfía “profundamente del teatro llamado didáctico, pues lo didáctico mata al arte...”³ Es por ello que la empresa de David Grossvogel se halla limitada desde el principio al querer unificar a Brecht y Ionesco (Beckett y Genet) bajo la etiqueta de “the blasphemers”, pues, como dice Leonard Pronko “Ionesco is diametrically opposed to both Sartre and Brecht, and his only commitment is non-commitment, an open, constantly *disponible*, free attitude which lies at the antipodes of any kind of totalitarianism, whether it be political, religious, artistic, or social.”⁴

No obstante, Pronko sólo asoma un segundo la cabeza más allá de la *representación* para luego

¹*Ibid.*, 40.

²E. Jacquart en el “Préface” de *Rhinocéros*, p. 23: “l'un des objectifs que se fixe l'auteur peut être de transmettre un “message”, en d'autres termes une information à valeur morale, sociale et/ou politique comme le firent Shakespeare et Corneille dans leurs pièces historiques et, plus récemment, Sartre, Brecht et Heiner Müller.”

³*Notas y contranotas*, 66.

⁴Leonard C. Pronko, *Eugène Ionesco*, 5.

regresar a ella, pues no es sino bajo la óptica del *teatro experimental*, donde la obra precede a las ideas y no al revés, que podemos dimensionar adecuadamente el lugar de Ionesco entre los dramaturgos precedentes y todavía con influencia cuando él empieza a escribir sus piezas, así como el valor de la “controversia londinense”, que lejos de obscurecer el teatro de Ionesco por incompreensión, lo esclarece aun a punta de desprecio. Por el contrario, todas las ideas estéticas -relativas al arquetipo, el Hombre, el testimonio y la expresión- tienden a limitar una valoración más justa de la posición y los efectos de este teatro en su época.

Pero a estas alturas, surge la duda de si realmente puede hablarse de una oposición tan tajante entre la teoría estética "arquetípica" del autor y la práctica experimental del productor. Quizá nuestras citas evidencien cuántas interferencias hay entre una y otra, pues para ilustrar la “teoría” se transcribió un fragmento de *L'impromptu de l'Alma*, mientras que para la “práctica” se echó mano de artículos y entrevistas. De esto se sigue que las ideas estéticas no dejan de incidir en la práctica y la práctica nutre las ideas estéticas de Ionesco (“que yo escriba una pieza de teatro, y mi punto de vista podrá ser profundamente modificado. Ocurre que estoy obligado a contradecirme y a no saber si pienso lo que pienso.”)¹ Es evidente que, en Ionesco, práctica y teoría se contaminan una a otra y se funden con mayor o menor fortuna en una alianza aporética.

Así, tenemos la cadena de consabidas paradojas de Ionesco, que unen lo más osado de sus actitudes vanguardistas con las ideas estéticas más místicas (reterritorializantes, diría Deleuze): el arte es imaginación y creación, pero ambas son un reencuentro con arquetipos antiquísimos (“lo que se denomina vanguardia es sólo interesante si es un retorno a las fuentes”);² además, ese testimonio que creíamos mimético y esa imaginación que creíamos una fuga de la mimesis tienden a igualarse, pues “en el arte no hay contradicción profunda entre testimoniar e imaginar”;³ y si la obra se concibe como expresión de una interioridad, también debe de aceptarse que esta interioridad corresponde con “mi

¹*Op. cit.*, 33.

²*Ibid.* 127.

³*Ibid.* 95.

estado extremo del espíritu”, el cual por otro lado se asume como “el más auténtico”.¹ No debería sorprendernos tanto la incertidumbre de la crítica con un autor de opiniones tan dinámicas.

El impacto retroactivo de Rhinocéros en la interpretación de Ionesco.

Cuando Ionesco señala “una suerte de verdadero trastocamiento de alianzas, provisional, no lo dudo, que se produjo en algunos críticos, con motivo de la creación de *Rhinoceronte*”,² ya no se trata propiamente de interpretaciones de la pieza, sino de divergencias en cuanto a su valoración. Así, a pocos días del estreno, B. Poirot-Delpech sentenciaba su desilusión con estas palabras:

“Je ne capitule pas!” crie le héros de Rhinocéros face aux tentations du conformisme; pour son auteur c'est malheureusement chose faite. [...] Un fervent du temps des catacombes a le droit de déplorer qu'après avoir découvert l'insolite de la banalité, Ionesco soit tombé chemin faisant, dans la banalité de l'insolite et dans le symbolisme prédicant qu'il exérait. À la différence des dix autres œuvres théâtrales d'Ionesco, remarquables par leur refus de tout didactisme, *Rhinocéros* est, avec *Tueur sans gages*, une pièce à thèse. [...]

Certains publics apprécieront sans doute [...] qu'Ionesco accuse son goût pour les symboles et ces procédés de fabuliste. Il n'en reste pas moins que, ce faisant, il rejoint en quelque sorte l'académisme des “rhinocéros” du théâtre.³

En las antípodas de este crítico, podemos encontrar al filósofo personalista Gabriel Marcel, quien, si antes había deplorado el teatro de Ionesco por considerarlo “anti-humanista” e iconoclasta, se inclinó en su favor con esta obra al reconocerle un valor inédito (“je puis dire que pour la première fois Ionesco m'a conquis”),⁴ en un movimiento que casi podría asegurarse inverso al de críticos como Poirot-Delpech: en el primer cuadro lo abrumó ese “amoncellement d'inepties”, pero a partir del segundo experimentó un “fenómeno mágico” que en el último cuadro por fin lo cautivó. Por lo demás, en la teoría teatral, ese “phénomène magique” es comúnmente conocido como *identificación* entre el espectador y el héroe, algo tan acostumbrado que se necesitan recursos muy violentos para conjurarlo.

¹*Ibid.*, 128.

²*Ibid.*, 61.

³“Une pièce à thèse”, *Le monde*, 24 de Enero de 1960, anexado parcialmente por E. Jacquart en *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, 130-131.

⁴“Sommes tous des rhinocéros?”, *Les Lettres Nouvelles littéraires*, 29 de Enero de 1960, anexado parcialmente por E. Jacquart en *op. cit.*, 136-138. Gabriel Marcel había escrito en 1958 un artículo titulado “La crise du théâtre et le crépuscule de l'humanisme”.

El caso es que dicho giro de valoraciones no sólo concernió a *Rhinocéros*, sino que se extendió retrospectivamente a su obras anterior, ya fuera para condenarla como “una falta grave -dice Ionesco-, que invalidaba mi obra en su totalidad”, ya para glorificarla en el sentido inverso, derivando de ella que el autor no *era* un “nihilista” arrepentido sino un “humanista desilusionado” (según Philippe Sénart), lo cual perdonaba a este *enfant terrible* de sus insolencias u osadías teatrales. Ionesco, “contrairement aux apparences,- dice un crítico de la época- il n'a jamais cherché à déplaire [...] il fait dans l'humanisme intégral, dans les bons sentiments et les grandes idées”.¹ Lo anterior significa que la canonización de Ionesco con *Rhinocéros* no puede separarse de cierta toma de posición respecto a la totalidad de su teatro, concebido como teatro de mensaje -“comprometido” o didáctico.

Ahora bien, Ionesco mismo, con camaleónica movilidad, rechaza de pronto todas las lecturas miméticas de su pieza para oponerles una renuencia a toda interpretación en la (auto)“Entrevista del trascendente sátrapa con él mismo”:

Alter-Ego: Bien. Cuénteme, por lo tanto, sencillamente el tema de su pieza.

Ego: ¡No!... Esa pregunta no es interesante. Además es difícil contar una pieza de teatro. La pieza consiste en un juego, el tema sólo es el pretexto y el texto sólo la partitura.

Alter-Ego: ¡Díganos algo, sin embargo!...

Ego: Todo lo que puedo decir es que *Rinoceronte* es el título de mi obra *Rinoceronte*. También, que mi obra *Rinoceronte* trata de muchos rinocerontes; que la “bicornidad” caracteriza a algunos de ellos: que la “Unicornidad” caracteriza a los demás; que, a veces, pueden producirse transformaciones psíquicas y biológicas que conmueven...

Alter-Ego: (Bostezando) ¡La gente se va aburrir!²

A lo largo de los apartados anteriores se mostró cómo la crítica ha tenido un particular interés en desenterrar la génesis de la pieza para fijarle un significado estable, proyectando en Ionesco a un autor seguro del mensaje que escribía, apelando a veces al inconsciente para limar las incongruencias y alinéandolo así con artistas cuya posición poética le es contraria. Pero, si se renuncia a la representación o a la expresión como claves de inteligibilidad ¿puede decirse algo de esta pieza que no

¹Apud E. Jacquart, *ibid.*, 35.

²Notas y Contranotas, 171.

sean las tautologías que Ionesco balbucea en su auto-entrevista? ¿Qué puede ser más importante que su significado o su mensaje? “Muy simple [dice Ionesco]: acontecimientos, cosas que ocurren, se enlazan, se desenlazan y pasan”.¹ La respuesta es tan sencilla que parece ingenua, pero pone el acento sobre uno de los aspectos más descuidados de la pieza. Leídos con atención, los estudios sobre *Rhinocéros*, y en particular el de Jacquart, lo vuelven todo estático, tienden a anular el movimiento. Según esto, los personajes deben ser considerados rinocerontes *antes* de transformarse, puesto que no pensaban por sí mismos sino con clisés, como Botard, o bien maniobraban malintencionadamente el discurso a la manera del Logicien o eran violentos como Jean.

Ahora bien, para dar cuenta del movimiento, de las acciones y del cambio -el *devenir*-, hace falta el vocabulario indicado. Aquí es donde entra la filosofía de Deleuze y Guattari.

¹Ionesco, “Comunicación para una reunión de escritores franceses y alemanes”, *ibid.*, 123.

RHINOCÉROS CON DELEUZE

Et chaque fois qu'il y a opération contre l'Etat, indiscipline, émeute, guérilla ou révolution comme acte, on dirait qu'une machine de guerre ressuscite, qu'un nouveau potentiel nomadique apparaît.

Mille plateaux, 480

CONTRA EL VERBO SER

Del diálogo a la conversación

Históricamente, el principal recurso del teatro ha sido el diálogo, es decir, un intercambio de textos entre los personajes, sobre todo preguntas y respuestas, a través de los cuales los conocemos y entendemos sus acciones. En el teatro clásico abundan los largos discursos e incluso los grandes monólogos, pero sólo en la medida en que éstos son una forma en la que el personaje se desdobra y habla consigo mismo. Por lo tanto toda renovación del teatro tiene que afectar tanto al diálogo como al monólogo, tal como lo aconseja Artaud cuando pide regresarle los derechos al lenguaje corporal y a la puesta en escena para acabar con la atrofia intelectual del diálogo; el teatro vanguardista de Ionesco también protesta contra éste, si bien lo hace de una manera específica.

Lo que sucede en Ionesco con los diálogos no se explica solamente como una respuesta a la exigencia de Artaud, sino que somete los textos de los personajes a una descomposición violenta, ya sea que las palabras mismas sean neologismos asignificantes, ya se repitan las frases hasta vaciarlas de sentido. Pero también es posible que los diálogos, aún subsistiendo, sean revalorados en co-ejecución con otros. Este procedimiento, uno de los más atractivos de *Rhinocéros*, merece la atención porque, sin mayor dislocación del lenguaje, hace que el diálogo deje de valer por sí mismo y comience a hacerlo por las relaciones que establece con otros diálogos. Ya la crítica ha notado este recurso técnico, nombrándolo *contrapunto* (R. Coe, E. Jacquart) en analogía con la música, pero aquí me permito abusar de la palabra *con-versación*¹ para poner en relieve lo relacional que existe en el contrapunto,

¹De manera parecida la usan Deleuze y Claire Parnet en *Diálogos*, sin conceptualizar demasiado.

término que más bien acentúa la simultaneidad de voces distintas.

En este nivel, la desterritorialización del significante, es decir la errancia relativa de los significados, es más bien moderada. El mejor ejemplo de ello es cuando el gato de la Ménagère es atropellado por el rinoceronte que atraviesa la plaza y los referentes de las intervenciones de los personajes vacilan y se contagian los significados: “LA MÉNAGÈRE, *se lamentant* [de son chat écrasé]: Mon chat, mon chat, mon chat. / LE PATRON, *à la Serveuse, qui a le tablier plein de brisures de verre*: Allez, portez cela [le verre... le chat?] à la poubelle!”(65). Esto, sin embargo, no desterritorializa el relato, y el único testimonio de la incertidumbre de los referentes es la risa que pueda elevarse entre los espectadores. “Pauvre femme!”, dice Jean, secundado por un “Pauvre bête!” que la Épicière murmura refiriéndose al gato... o quizá a la Ménagère. Uno pensaría que las ambigüedades crueles acabarían cuando los personajes se ponen a discutir si el rinoceronte era de Asia o de África, pero de pronto se escucha un “il était si mignon” que pareciese referirse al felinocida, en una ironía involuntaria proveniente de la Ménagère misma. La ambigüedad de las palabras hace que la discusión se deslice de los rinocerontes de Asia a los hombres asiáticos: “LE PATRON: J'en ai connu des vrais. / LA SERVEUSE, *à l'Épicière*: J'ai eu un ami asiatique. / LA MÉNAGÈRE, *même jeu*: Je l'ai eu tout petit” (p.73). Hasta el momento, la Ménagère, “pobre tonta (*bête*)”, mimó sin darse cuenta al rinoceronte, afirmó haber tenido un amigo asiático pequeñito y soportó que le ordenaran echar su gatito muerto a la basura. Ya antes había dado lugar a otros divertidos equívocos.

La con-versación podría pasar por un fenómeno secundario con respecto al contrapunto, pero tiene una mayor importancia en el contexto de la pieza y del teatro de vanguardia, pues es una manera de oponerse no sólo al diálogo, sino también a sus implicaciones dialécticas. En este sentido, dicho procedimiento se encuentra más cerca del coro dionisiaco que, según escribe Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, funciona como contrapeso irracional al diálogo apolíneo en la tragedia helénica. Se ve así que la célebre irracionalidad y anti-lógica del teatro de Ionesco está ya presente aun cuando las frases son sensatas, por efecto de lo relacional.

Esto es así porque la conversación es una multiplicidad que pone en juego, además de información, entonaciones, movimientos, e incluso el ambiente que la circunda y con el cual no deja de interactuar. Naturalmente puede reducirse su valor al *diálogo* como intercambio informativo, pero la morfología de la palabra sugiere ya una superación tanto del binomio dialógico como del tema que se trate. La *conversación*, más allá de tratar sobre un tema u otro, es una confluencia de materias diversas: palabras, movimientos, ademanes, ruido, otras conversaciones, etc. Aunque no se trate de un concepto capital de Gilles Deleuze, es útil en el ámbito literario porque en cierta medida hace eco a las demandas artaudianas del teatro como lenguaje de la puesta en escena en contra de los diálogos del teatro neoclásico.

Ya no son los intereses, ya no son ni siquiera el sentimiento o el amor los que determinan la conversación, sino que ellos son los que dependen de la repartición de excitación en la conversación, determinando ésta relaciones de fuerza y estructuraciones que le son propias. Por eso es por lo que siempre hay algo loco, esquizofrénico en una conversación considerada por sí misma (conversación de bar, de amor, de interés, o de mundanidad como esencia). Los psiquiatras han estudiado la conversación de los esquizofrénicos, con sus manierismos, sus proxemias y sus puestas a distancia interaccionales, pero sin embargo todas las conversaciones son esquizofrénicas, la conversación misma es un modelo de esquizofrenia, y no al revés.¹

Pero por más que en el teatro un diálogo siempre sea también una conversación, lo cierto es que en su forma tradicional no logra franquear los límites del teatro psicológico, en el cual el primer plano lo ocupa el tema del diálogo o la psicología del personaje. Por ello, si algo caracteriza al *Nouveau Théâtre*, es la conversación, que subordina la psicología y las palabras a la situación y la puesta en escena, al tiempo que produce, como veremos más adelante, personajes sin rostro.

De la lógica a la “antilógica”

Se ha dicho mucho sobre los procedimientos de anti-lógica en Ionesco, pero por lo regular se reconoce que estos menguan o no tienen gran importancia en las últimas obras del dramaturgo. No obstante, la aparición del Logicien en el primer acto trata directamente este foco de interés, presenta incluso una

¹G. Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 304.

didáctica de enseñanza para esta disciplina. Se encuentra, así, frente al Vieux Monsieur, a quien le enseña las exquisiteces del pensamiento lógico, empezando por uno de sus pilares fundamentales: el silogismo. Como era de esperarse, la ocasión da para ridiculizar los discursos didácticos pervirtiendo la lógica formal por medio de falacias hilarantes y parodias de los silogismos clásicos. Empieza con una exposición que nada tiene de extraordinario: “Je vais vous expliquer le syllogisme. [.../] Le syllogisme comprend la proposition principale, la secondaire et la conclusion”(33), pero continua con un ejemplo poco común :

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*: Mon chien aussi a quatre pattes.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: Alors, c'est un chat. [.../]

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien, après avoir longuement réfléchi*: Donc, logiquement, mon chien serait un chat. [.../]

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*: C'est très beau, la logique. [p. 44-45]

Lo anterior se trata tan sólo de un caso de falacia fácilmente clasificable por la lógica formal, pues aunque se afirme que todo gato tiene cuatro patas, no basta tener cuatro patas para ser un gato, por lo tanto no solamente un perro no es un gato, sino que ni siquiera podría afirmarse con certeza lo mismo de Isidore y Fricot. Pero la explicación del Logicien no se detiene ahí:

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: Autre syllogisme: Tous les chats sont mortels. Socrate est mortel. Donc Socrate est un chat.

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*: Et il a quatre pattes. C'est vrai, j'ai un chat qui s'appelle Socrate.

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: Vous voyez... [.../]

LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*: Socrate était donc un chat!

LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*: La logique vient de nous le révéler. [46-47]

Esta vez el Logicien ataca con una variación de la primera falacia, pues aunque todos los gatos sean mortales, no necesariamente todos los mortales son gatos (aunque más tarde este argumento se muestre poco efectivo para consolar la zozobra de la Ménagère por su gatito.) La explicación del silogismo se refrena después de que un rinoceronte atraviesa por segunda vez la plaza, pues entre los personajes se

eleva una discusión sobre si se trata del mismo rinoceronte que la primera vez o de otro; Jean, contra Bérénger, asegura que el primero era asiático y bicorne mientras que el segundo africano y unicorne:

Les autres personnages délaissent la Ménagère et vont entourer Jean et Bérénger qui discutent très fort.

JEAN, à Bérénger: Vous vous trompez, c'est le contraire. [.../]

BÉRENGER: Voulez-vous parier! [.../]

JEAN: Je ne parie pas avec vous. Les deux cornes, c'est vous qui les avez, espèce d'Asiatique [.../]

BÉRENGER: Je n'ai pas de corne. Je n'en porterai jamais! [.../]

JEAN: Adieu, Messieurs! (*À Bérénger.*) Vous, je ne vous salue pas! [70-73]

Pero cuando Jean se retira la polémica apenas va comenzando, y es entonces que el Logicien toma la palabra, pero ya no para enunciar silogismos, sino para desplegar las opciones posibles de lo ocurrido, enumeradas a continuación:

- Un mismo rinoceronte unicorne pasa dos veces.
- Un mismo rinoceronte bicorne pasa dos veces.
- Un rinoceronte unicorne pasa primero y luego otro, también unicorne.
- Un rinoceronte bicorne pasa primero y luego otro, también bicorne.
- Un rinoceronte bicorne pasa primero y otro unicorne pasa después.
- Un rinoceronte unicorne pasa primero y otro bicorne después.
- Un rinoceronte bicorne pasa primero, pierde el cuerno y pasa después.
- Un rinoceronte unicorne pasa primero, le nace otro cuerno y pasa después.

El razonamiento se complica cuando se reintroducen las variables de si el rinoceronte africano es bicorne y el asiático unicorne o viceversa, lo cual anteriormente ya había dado lugar a alegres sofismas, equiparables a las falacias en la explicación del silogismo:

LE VIEUX MONSIEUR, à Bérénger: Je pense que vous avez raison. Le rhinocéros d'Asie a deux cornes, le rhinocéros d'Afrique en a une...

L'ÉPICIER: Monsieur soutenait le contraire. [.../] Le rhinocéros d'Asie a une corne, le rhinocéros d'Afrique, deux. Et vice versa. [.../]

LE PATRON, à l'Épicier: Votre mari a raison, le rhinocéros d'Asie a deux cornes, celui d'Afrique doit en avoir deux, et vice versa. [.../]

L'ÉPICIÈRE, de sa fenêtre, au Vieux Monsieur, au Patron et à l'Épicier: Peut-être sont-ils tous les deux pareils. [.../]

LE PATRON, à l'Épicrière: L'autre ne peut qu'en avoir une, si l'un en a deux.

LE VIEUX MONSIEUR: Peut-être c'est l'un qui en a une, c'est l'autre qui en a deux. [p.76-77]

No parece necesario explicar con tanta sutileza los paralogismos existentes en estos diálogos,

que acusan una transgresión al principio de la no contradicción: el primer *vice versa* lleva a un callejón sin salida, ya que afirma que un rinoceronte unicorne es bicorne; el segundo *vice versa* resulta un poco más interesante, pues su aplicación a los rinocerontes asiáticos y africanos no es propiamente ilógica, si se acepta que ambos son bicornudos; además, aunque tal afirmación sea completamente obtusa, introduce un nuevo tipo de relación entre ambos elementos (rinoceronte africano y asiático), que puede calificarse de *intercambiabilidad*, fortalecida por la afirmación de la Épicière (*Peut-être sont-ils tous les deux pareils*). Pero con esto las clasificaciones que los personajes enuncian llegan hasta su límite, perdiendo todo sentido.

La crítica ha querido ver en el Logicien al ideólogo detrás de las dictaduras, un miembro de la *intelligentsia* del régimen, en la medida que cuenta con los conocimientos para “engañar a las masas”; esto nos obligaría a proyectar un Logicien astuto, tramposo, con viles intereses personales que intenta esconder bajo la máscara de pensador puro; queda en el espectador decidir si se trata de un engañador o sencillamente de un imbécil, pero el problema no se encuentra seguramente ahí, sino en algo que siendo más evidente pasa desapercibido: lo importante no es tanto la verdad o falsedad de sus afirmaciones, sino el tipo de *síntesis* que articula, la manera en que se construye su razonamiento.

Aunque deudoras de las kantianas, las síntesis deleuzianas tienen propiedades particulares, como incluir la separación como modalidad de síntesis y pertenecer tanto a la lógica como a lo “físico”, según se verá mas adelante. Para nuestros motivos, se cuentan tres¹: las conectivas o secuenciales (gramaticalmente equivalentes a la conjunción “si/entonces”), las disyuntivas exclusivas (“o bien/ o bien”) y, por último, las disyuntivas inclusivas (“ya sea/ ya sea”). Con ésta última se trata, según Deleuze, de desembarazarse de la lógica axiomática (y por lo tanto esencialista) para crear una

¹ En rigor, se trataría de seis síntesis: conectivas, conjuntivas y disyuntivas, cada una de las cuales podría tener dos usos, trascendente o immanente, que aquí llamamos exclusivo o inclusivo, siguiendo la nomenclatura que establecen Deleuze y Guattari en *L'anti-Edipe*: “La schizophrénie nous donne une singulière leçon extra-œdipienne, et nous révèle une force inconnue de la syntèse disjonctive, un usage immanent qui ne serait plus exclusif ni limitatif, mais pleinement affirmatif, illimitatif, inclusif. [...] ‘soit...soit’ au lieu de ‘ou bien’” (90). Para más detalles, *vid.* “Synthèses” en *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, 318-322.

verdadera “lógica de las relaciones”.

Dos momentos en la conversación del Logicien han sido señalados: el de la enseñanza del silogismo y el de la elucidación del problema sobre la unicornidad o bicornidad del rinoceronte. Aunque se recurre a la lógica, las síntesis que se realizan son sin embargo muy diferentes: en el primer caso, a propósito del silogismo, desarrolla síntesis conectivas: si A y B, *entonces* C. Poco importa que se aproveche este diálogo para desplegar todos los paralogismos que se quieran, porque en realidad siguen sometidos a la misma síntesis conectiva, en la cual un elemento se encadena a otro (“et puis...et puis...et puis...”, dice Deleuze) a partir de hipótesis dadas o de principios incuestionables. Es sobre este tipo de síntesis que se realizan los grandes sistemas de pensamiento, cimentándose en un puñado de principios axiomáticos (ej. *cogito ergo sum*) y es a partir de estas conexiones que se llega a enunciar “la justice est la logique” (le Logicien) y “La justice, c'est encore une facette de la logique” (le Vieux Monsieur, 57) y por lo tanto -nos dicen- no es posible un gato privilegiado con un exceso de patas y otro alienado de ellas, “desclasado”(56). Si hay “ideología” y “sistema” en el Logicien, no es ciertamente en las falacias que realiza, sino en las síntesis conectivas que despliega: “Cela ne serait pas juste. Donc ce ne serait pas logique” (56) o las parodias del tipo “vous n’existez pas, mon cher, parce que vous ne pensez pas ! Pensez, et vous serez.” (Jean, 46)

Por otro lado, en el segundo momento la lógica muestra otra de sus caras, alejándose un poco de la primacía del verbo *ser* del silogismo, con sus principios axiomáticos, para poder describir un fenómeno que le impone un orden nuevo. La síntesis conectiva (*et puis...et puis...*) se ve desplazada por la síntesis disyuntiva exclusiva (*ou bien, ou bien*), que ya no procede por sucesión de proposiciones, sino por despliegue de opciones: pasó *o bien* un rinoceronte unicorne y luego uno bicorne, *o bien* uno bicorne y luego uno unicorne, o bien... etc.

El tercer tipo de síntesis, llamada disyuntiva inclusiva (*soit...soit...*), difiere de la anterior en la medida en que ya no prevalece la univocidad (donde sólo una de las opciones desplegadas es correcta), mientras que en esta, la polivocidad: ya sea una opción, ya sea la otra, y las dos al mismo tiempo. Un

ejemplo textual sería el segundo *vice versa* del fragmento. Esta síntesis no se articula en los diálogos del Logicien, pero sin duda incide en el discurso de los otros personajes que se enfrentan a la manada de rinocerontes en tanto *multiplicidad esquizofrénica*, punto sobre el que se volverá más adelante.

Ni rinoceritis ni rinoceridad: rinocerosis y devenir-rinoceronte

“Pourquoi vous inquiétez-vous pour quelques cas de *rhinocérite*?” (177, yo subrayo), le pregunta Dudard a Bérenger, imponiendo la categoría que se mantendría en todos los comentarios sobre la obra; esa misma palabra reaparece un par de veces más y, desde entonces, ha empapado desde los artículos periodísticos hasta los ensayos académicos monumentales de todos los comentaristas. Desde el principio iba ligada, además, a un término solidario, el de *contagio*; se habla pues del contagio de la rinoceritis. Ya los diarios inmediatamente posteriores al estreno se habían *contagiado* plácidamente de esta jerga, incluso inyectándole sus propias creaciones: rinoceritis, poblaciones rinocerinas, cuerno rinocérico, las cuales ahora figuran en los estudios académicos (acaso porque el lenguaje sea uno de los ambientes más favorable para este tipo de propagación).

Aunque sean usados sin mucho rigor, los dos términos constituyen hallazgos notables que acentúan lo dinámico de la obra, el modo de propagación del fenómeno, la manera en que opera. Lo estimulante de estas palabras no bastó, sin embargo, para refrenar su captura por el verbo *ser* de la crítica interpretativa. La *rinoceritis* ya no sirvió más que para enmascarar otra cosa: fascismo, comunismo, capitalismo, conformismo: su “significado”. La pregunta de la crítica fue *¿Qué significa la rinoceritis?* Y llovieron respuestas, desintegrando así el potencial descriptivo de esa palabra; ya no se trataba, como puede notarse, de *rinoceritis*, sino de una *rinoceridad* esencialista, y algunos estudios incluso pasan inopinadamente de un término a otro.

Si el cuento hubiera acabado ahí, todo iría mejor, pero se llevó consigo al *contagio*. Esta palabra aparece también en la obra, en labios de Dudard y Bérenger; trataba ante todo de un modo de

propagación *transversal*:¹ cualquier individuo podía transmitir la enfermedad. Pero desde el momento en que se ligó la rinoceritis a la rinoceridad y la rinoceridad a la fanatización de las masas por un dictador como Hitler, el *contagio* no vino sino a disimular una configuración que de hecho le es contraria: la de la *filiación* o propagación vertical, dependiente de un centro o cúspide que la emana a los demás. Cuando Ionesco publicó su impresión ante el contagio anímico que sufrió Denis de Rougemont al ver pasar a Hitler, los críticos sólo retuvieron la relación libidinal Hitler-masas. Le llamaron fanatización y vieron en los rinocerontes la estampa de esa masa pasiva. Lo que se les escapaba era precisamente que en *Rhinocéros* esa “histeria colectiva” no tenía ningún centro, ningún dictador. El mayor residuo de insignia en la masa rinocerica es el accidental sombrero de paja del Logicien, pero no parece un elemento significativo. De hecho, el parecido de todos los rinocerontes, su ausencia de rostro, hacía ya imposible la emergencia de un dictador, por más que los personajes humanos se esfuercen en “rostrificarlos” en la división entre la raza unicornes o bicorne. Pero si en esta obra se prescinde de grandes discursos o de demostraciones en que un líder carismático dirige a sus devotos, al estilo de la Mère Pipe de *Le tueur sans gages*, es precisamente porque cualquiera comunica la “rinoceritis” en una propagación transversal, no filiativa: el contagio.

Ahora bien, en un principio se ha celebrado el término *rinoceritis*, pero si tomamos más en serio esta designación se comprende que no es muy apropiada. En efecto, el acierto de la palabra era explotar el léxico clínico descriptivo para bloquear la esencialización, sin embargo se erró un poco en el sufijo elegido. La desinencia *-itis* indica algo inflamado (independientemente del órgano: rinitis, laringitis, colitis, etc.), por lo que no conviene verdaderamente a unos rinocerontes que en ningún momento se hinchan. La transformación involucra más bien un cambio, un proceso: *rinocerosis*. Se trata de un devenir-animal, que nada tiene que ver con lo estático de la inflamación y menos con lo esencialista de la *rinoceridad*.

¹La “transversalidad” es un concepto de Félix Guattari que, más tarde, en sus trabajos con Deleuze, se asimiló al contagio en oposición a la verticalidad de la filiación.

La desinencia griega *-is*, equivalente a la latina *-atio*, está presente en otros procesos de cambio e intercambio de elementos: metamorfosis, meiosis, mitosis; son sustantivos, pero que denotan una acción. La desinencia *-itis* también habla de un proceso, pero que tiene que ver menos con una transformación que con un crecimiento de lo mismo: inflamación de la nariz en la rinitis, de estómago en la gastritis. Visto así, no es un morfema del todo inútil para describir lo que pasa en *Rhinocéros*, pero merece ser aplicado en otro caso: el de Bérenger. La “evolución” de Bérenger parte de un yo débil (“Je ne sais pas si je suis moi. Dès que je bois un peu, le fardeau disparaît, et je me reconnais, je deviens moi”, 43) hasta la creación paranoica de un yo que crece en contacto con los rinocerontes: “Oui, je me reconnais; c'est moi, c'est moi! (*Il va racrocher les tableaux sur le mur du fond, à côté des têtes de rhinocéros.*) C'est moi, c'est moi!” (244). Vemos entonces que este personaje, *naturellement allergique à la contagion*, manifiesta índices irrefutables de *berengueritis alérgica*: un yo lábil que, entre más se ve amenazado por la otredad, más crece y se inflama: *c'est moi, c'est moi*. Formación paranoica de un sujeto; Bérenger hinchado y solipsista.

Literalidad del devenir-rinoceronte.

En otro contexto, demostrar que un rinoceronte no es otra cosa que un rinoceronte se tomaría por una ociosidad, pero, dado el estado de la crítica en torno a *Rhinocéros*, esta argumentación se hace necesaria. Empecemos con una proposición un tanto polémica para explicarla más adelante: la metamorfosis es la destrucción de toda metáfora, pues anula la *ilusión representativa* en el texto, incluso bajo la forma subrepticia del sentido figurado.

La metáfora ha sido definida como una intrusión de un lexema extraño en un contexto determinado o como un procedimiento de sustitución léxica.¹ Así, en el tercer capítulo de *El espacio en*

¹ Al menos así debe entenderse aquí, pues es preciso aclarar que, si bien Deleuze y Guattari denuncian la metáfora como un “procédé fâcheux, sans importante réelle” en el lenguaje (*Pourparlers*, “Entretien sur *Mille Plateaux*, 44), no por ello rechazan en bloque todo lo que a menudo es llamado “metafórico”. Sin duda desprecian todo cuanto la metáfora tiene de accesorio, decorativo y superfluo, más no la parte creativa ni la cognoscitiva en el uso de las palabras. Por ejemplo, ni la metáfora *in absentia* que practican muchos poetas modernos ni el poder del símbolo no son descartados en lo absoluto,

la ficción (“Sistemas descriptivos”), Luz Aurora Pimentel da cuenta de la manera en que un pasaje de Proust, que se desarrolla en el teatro de la ópera, se puebla de pronto con palabras del léxico marino, las cuales deben ser traducidas al léxico del espacio de la ópera si se quieren comprender las descripciones. Algo muy diferente sucedería con los procedimientos de, por ejemplo, Franz Kafka: su Gregorio Samsa no se convierte en un monstruoso insecto metafóricamente, sino que, para que el relato funcione, debe aceptarse que su transformación es literal; así también en *Rhinocéros* poco se entiende si se sustituyen los rinocerontes por humanos partidistas de alguna causa: “Je n'ai confiance que dans les vétérinaires.” (149), dice Jean-rinocerizante; en otro momento, cuando alguien propone encerrar a los paquidermos, otro exclama “La société protectrice d'animaux serait la première à s'y opposer” (210); la piel es descrita como rugosa y húmeda, su presencia no es sólo abrupta sino de gran envergadura; en el contexto de la obra, nada permite pensar en una metáfora de otra cosa: el suelo tiembla a su paso. Sólo más tarde vienen las apropiaciones *globales* del texto, que reducen la totalidad de la pieza a una enorme parábola o alegoría, cargada de sentido moralizante: el escarabajo es el hombre alienado, el rinoceronte es el fascista.

No es casual que la obra de *Rhinocéros* haya sido tantas veces comparada con la de Kafka, pues en ambos prima la metamorfosis como proceso de desterritorialización del sentido. Para precisar, cabría decir que dicho sentido se construye asignándole a la obra una referencia que se califica de adecuada, ya que para la literatura mayor¹ y sus intérpretes sólo existe literatura realista o mimética. Así, por

salvo cuando son utilizados como “otra manera” de decir lo mismo. La acusación atañe, entonces, sólo a cierta concepción “retórica” de la metáfora como figura de estilo, pues el propio léxico conceptual de estos filósofos, que muchos describirían como metafórico, para ellos resulta de una desterritorialización de un término para reterritorializarlo en un nuevo sentido. Claro que, descrita así, la creación de conceptos se emparentaría con la metáfora viva que defiende Paul Ricoeur.

Es por ello que, cuando aparezca en este trabajo, hay que entender la metáfora en la acepción reducida de figura de estilo resultado de una sustitución de un término por otro. Y acaso en esto se oigan los ecos de ciertos reclamos poéticos: la imagen de Pound, cuyo efecto entra directamente en la conciencia; la imagen creacionista de Vicente Huidobro y su “horizonte cuadrado”, que debe existir sin referirse a nada del mundo real; las palabras-exhalación tan sugestivas de Cortázar en el célebre capítulo LXVIII de *Rayuela*. En todos estos ejemplos, la metáfora como sustitución es rechazada en nombre de la creación desaforada y del impacto verbal, que, si son calificados nuevamente de metafóricos, es sólo por una vaguedad propia del término.

¹ La oposición deleuziana de *literatura mayor* y *literatura menor* queda detallada en el anexo. Por lo pronto, baste decir que la primera se remite a los grandes autores que transmiten sus ideas en pleno dominio del idioma, asegurando así la función comunicativa que se le amerita, mientras que la *literatura menor* consiste más bien en un campo de experimentación

ejemplo, los animales de la fábula deben ser interpretados desde el principio como metáforas de lo humano, mientras que, por el contrario, en las metamorfosis el primer término de la transformación (el hombre) impone la literalidad al segundo (el animal), que es entonces más insólito que metafórico.

Aunque *Rhinocéros* sea quizá la pieza más emblemática de las metamorfosis en el teatro de Ionesco, este procedimiento se trata en realidad de una desterritorialización recurrente que reaparece en otras obras suyas como *Le tableau*. En el prefacio de esta última, Ionesco incluso comenta que las interpretaciones sociológicas de su obra sencillamente se desbaratan por la última escena, que consiste en la transformación de una mujer vieja y fea en una bellísima jovencita. La metamorfosis es, entonces, uno de los principales procedimientos narrativos que conjuran el advenimiento del sentido referencial y de las interpretaciones “realistas”, lo mismo en Kafka que en *Le tableau* de Ionesco y, por supuesto, que en *Rhinocéros*, pieza con la cual supo, dice su autor con cierta ironía, “evitar magistralmente el teatro de participación. En efecto, los personajes de mi obra, salvo uno, se transformarán, ante los ojos de los espectadores [...] en fieras, en rinocerontes. Espero fastidiar a mi público.”¹ ¿Cómo es entonces que esta pieza sea precisamente la que lo consagre como autor mayor y que sea leída como la *representación* del ascenso del nazismo?

Estos paquidermos se presentan, en un principio, únicamente como una irrupción asignificante en la trama planteada al comienzo: Bérenger debe luchar para conseguir el amor de Daisy. Que los rinocerontes son algo incomprensible, como una catástrofe natural, es algo que varios críticos han señalado, pero tan sólo para mostrar mejor cómo el nazismo es una enfermedad que amenaza al género humano porque llega demasiado rápido para entenderla. La situación se puede plantear de una manera muy diferente: si los rinocerontes son incomprensibles, es porque no se refieren a nada sino a sí mismos, porque no sólo destruyen todo sentido, sino que ellos mismos son la presencia de lo asignificante que irrumpe en la trama y la desbarata.

(formal) que arrastra a sus escritores a regiones desconocidas; en vez de ser re-presentativa (de un sujeto, de un contexto) se vuelve *productiva*.

¹“Entrevista del trascendente sátrapa Ionesco por él mismo” en *Notas y Contra notas*, 171.

Una revisión de la obra podría evidenciar dos procesos contrapuestos: el primero de asignación de sentido, que busca tras los rinocerontes una causa oculta, un sentido verdadero que estos vendrían a representar; tiende, por lo tanto, a negarlos en tanto rinocerontes para hacerlos subsidiarios de una causa o sentido más allá de ellos. Por otro lado, está el proceso de desterritorialización que reconoce de entrada la existencia de los rinocerontes y deja las elucubraciones para los otros, planteándose preguntas muy diferentes: ¿qué hacen los rinocerontes? ¿Qué actitud tomar ante su presencia?

Como ya quedó dicho, la primera actitud tiende a negar los rinocerontes en tanto tales, pero en un primer momento les niega incluso la existencia. Es el caso de Botard, quien a pesar de haber muchos testigos del acontecimiento, intenta adaptar la situación a su estrecho cuadro de lo real y lo posible:

BOTARD: Des histoires, des histoires à dormir debout.

DAISY: Je l'ai vu, j'ai vu le rhinocéros.

DUDARD: C'est écrit sur le journal, c'est clair, vous ne le pouvez nier.

BOTARD: Pfff!

DUDARD: C'est écrit, puisque c'est écrit; tenez, à la rubrique de chats écrasés! Lisez donc la nouvelle, monsieur le Chef! [.../]

BOTARD: Vous appelez cela de la précision? Voyons. De quel pachyderme s'agit-il? Qu'est-ce que le rédacteur de la rubrique de chats écrasés entend-il par un pachyderme? Il ne nous le dit pas. Et qu'entend-il par chat? [93-95]

La polémica continúa, pero Botard, en vez de seguir arguyendo que se trata de una exageración de los periódicos (“C'était peut-être tout simplement une puce écrasée par une souris”, 96), utiliza el argumento de la costumbre: eso nunca se ha visto en su ciudad y por lo tanto nunca se verá. Botard, lo vemos desde un principio, vive en el mundo de las leyes, de la repetición de lo mismo, donde todo lo extraño esconde una explicación de acuerdo a su visión inalterable del universo. En este sentido se opone al Bérenger del primer acto, que no sólo permanece inmutable cuando un rinoceronte atraviesa la plaza, sino que imagina las causas más inusitadas, desde que el rinoceronte se ha escapado del inexistente zoológico hasta que ha salido de los bosques pantanosos de la árida provincia donde habitan y aún que “Peut-être, s'est-il abrité sous un caillou?...Peut-être a-t-il fait son nid sur une branche desséchée?...” (36). El suyo es un mundo de lo insólito donde todo es posible, mientras que Botard

habla en la dirección opuesta:

BOTARD: Je ne voudrais pas vous vexer. Mais je n'y crois pas à votre histoire! Des rhinocéros, dans le pays, cela ne s'est jamais vu!

DUDARD: Il suffit d'une fois!

BOTARD: Cela ne s'est jamais vu! Sauf sur les images, dans les manuels scolaires. Vos rhinocéros n'ont fleuri que dans les cervelles des bonnes femmes. [104-105]

y posteriormente regresa a su primer argumento, no refiriéndose ya a una tergiversación deliberada de los periodistas, sino acusando la debilidad mental de los testigos (y en particular del cerebro alcohólico de Bérenger):

BOTARD: Votre rhinocéros est un mythe!

DAISY: Un mythe? [.../]

BOTARD: Psychose collective, monsieur Dudard, psychose collective! C'est comme la religion qui est l'opium des peuples! [105-106]

Sin embargo esta primera etapa, que niega los rinocerontes en su presencia física, se solventa fácilmente cuando, a la puerta de la oficina de publicaciones jurídicas, aparece M. Bœuf-rinoceronte y Botard debe retractarse de sus afirmaciones o al menos matizarlas: “Comment est-il possible, dans un pays civilisé.../ Daisy: D'accord. Cependant, existe-t-il ou non?” (117). La pregunta de Daisy da en el clavo, pero tan sólo para desencadenar una serie de lecturas sospechosas por parte de Botard, que quiere encontrarle un sentido a lo que no lo tiene (“C'est une machination infâme!”), ante la incredulidad de los demás compañeros de la oficina, a quienes les dice: “Je connais le pourquoi des choses, les dessous de l'histoire...” (128), pero dejando para después la explicación de ese *pourquoi* subyacente. Pese a su incapacidad para explicar nada, ha sentado ya las bases para que arranque la interpretación paranoica, empieza a dibujar las coordenadas del mapa significativo (“J'éluciderai ce faux mystère”, 133) y, para apuntalar el significado, recurre al concepto solidario de la intencionalidad del sujeto: “Et je connais aussi les noms de tous les responsables. Les noms des traîtres. Je ne suis pas dupe. Je vous ferai connaître le but et la signification de cette provocation! Je démasquerai les instigateurs” (128). La paranoia de Botard se hace más explícita, más evidente, conforme se enfrenta a los reproches y burlas de sus compañeros del trabajo; como buen paranoico, reserva el significado para otro día,

posterga indefinidamente la revelación del secreto, pero lo hace solamente para mantener su actividad interpretativa en marcha, para que la interpretación nunca termine, haciendo del exterior una amenaza, de los comentarios burlas y de los compañeros enemigos: “Votre ironie ne me touche guère. Ce que je veux, c'est vous montrer les preuves, les documents, oui, les preuves de votre félonie.” (134) Habría que responderle a los críticos de Ionesco como Dudard a Botard: “Il n'y a aucune signification à cela, monsieur Botard. Les rhinocéros existent, c'est tout. Ça ne veut rien dire d'autre” (130).

LOS TERRITORIOS

El espacio, como las vidas y las relaciones personales, se encuentra trabajado por todo tipo de *segmentos*:¹ un segmento doméstico que se separa del laboral, así como el laboral se separa de un segmento de esparcimiento y de muchos otros, cada uno de ellos con reglas y códigos que hacen que un individuo no pase de uno a otro sin cambiar de función y conducta. Pero por otro lado, todos estos segmentos grandes o *molares* se hayan trabajados por otros más finos, con una distribución propia que establece contigüidades entre los anteriores: romances en el trabajo, política en la cantina y trabajo en la playa, un nuevo mapa de pequeños temores y pasiones, afectos moleculares que apuntalan o desestabilizan los segmentos molares.

En *Rhinocéros*, como en cualquier otro relato, hay segmentos de ambos tipos, en los cuales se colocan los personajes y que organizan la sucesión de cuadros. También hay segmentos que fungen de territorios o espacios de territorialización con personajes territoriales que, a la manera de Jean, consideran que un hombre superior es quien cumple con su deber de empleado; de igual manera hay personajes más desterritorializados, como el primer Bérenger que deambula en busca de una identidad que tan pronto aparece como se esconde en los paraísos artificiales del alcohol.

Pero también hay algo que no pertenece propiamente al relato, sino que parece venir de afuera,

¹ El *segmento*, lo *segmentario* y la *segmentaridad* se oponen a lo continuo, progresivo e irregular, imponiéndole cortes y organizándolo en grandes bloques, ya sea diacrónicamente (el paso de la infancia a la edad adulta, cortado con bisturí a los 18 años) o sincrónicamente (los roles del hogar: padre-madre-hijo).

y no para desestabilizarlo, sino poniéndolo en fuga hacia su propia abolición. No puede decirse que contribuya a finalizar una historia, pues el final está contemplado en la máquina narrativa, sino que es más bien aquello que la desmantela o la interrumpe, aún valiéndose de los elementos mismos constitutivos de la narración, como una máquina de abolición y desorganización, en otras palabras, una *máquina de guerra*.

En este capítulo se esbozarán los movimientos de territorialización que constituyen *Rhinocéros*, analizando primero lo que aquí llamamos la “novela neurótica” de Bérenger y Daisy, que se construye sobre el territorio de la familia, para en seguida tratar aquellos territorios que implican ya una primera molecularización, si bien todavía subordinada a la formación de un conjunto molar: “la ficción paranoica” de Botard y la de Bérenger; sólo más adelante, se hablará en varios apartados del límite de desterritorialización de los territorios anteriores en lo que podría llamarse un *teatro esquizofrénico del afuera*.

La novela neurótica de Bérenger y Daisy

Freud acuñó el sintagma de “novela neurótica” para dar cuenta de la fantasía infantil en la que el niño se proyecta como hijo de padres más nobles moral, intelectual o socialmente; para Deleuze y Guattari, en cambio, la “novela neurótica familiar” es el dogma psicoanalítico según el cual todo movimiento se juega “en verdad” dentro de la familia, dejando en segundo plano las fuerzas colectivas, políticas o sociales que lo constituyen. Desde este punto de vista crítico, el análisis freudiano más que aplicarse a *Edipo Rey*, tomaría esta obra como modelo o prototipo teórico para la terapia y por lo tanto la “novela neurótica” familiar de Edipo, más que ser sólo una categoría psicológica, entraría enteramente en el ámbito ficcional, con características que le son propias: en primer lugar, relega lo colectivo a un segundo plano, poniendo en primero las relaciones familiares (y conyugales) y haciendo como si de estas derivaran las otras; además, establece la dicotomía hombre-mujer (y padres-hijo), asignando funciones y roles a cada uno de sus términos; por último, subjetiviza a los individuos,

componiéndolos como unidades sustanciales.

Rosette C. Lamont ha dado en el blanco cuando proyecta el futuro de Bérenger sin los rinocerontes: “Bérenger and Daisy will also be caught in time capsule. We are invited to travel through a telescoped future. The couple's conversation goes from a declaration of love to planning a family. However, the presence of rhino heads all around them is oppressive. Ionesco and his bride, Rodica Burileanu...”¹ Se espera, pues, que Bérenger logre (o no) su objetivo después de una serie de peripecias más o menos divertidas, a la manera de un Marivaux o de un Beaumarchais, por sólo limitarnos a ejemplos teatrales clásicos. Lo importante es poner en relieve que en este género las acciones se desarrollan en el plano de lo cotidiano, al menos en la medida en que los personajes se enamoran entre sí, como sucede en toda comedia romántica y con mayor razón en las telenovelas.

Hay, sin embargo, algo en Bérenger que podría impedir cualquier relato ordinario. A diferencia de Jean, él es un alcohólico de aspecto descuidado, sin convicciones ni proyectos a corto o largo plazo. Sus pasiones no son tan fuertes como para pelear por ellas, porque al final todo le resulta vano. De hecho, Bérenger encarna, mejor que ninguno, al desterritorializado: no tiene referencias precisas, ni madre ni padre; sólo endebles amistades laborales y a Jean, que se avergüenza de él. Su situación poco pintoresca podría parecer inadecuada para la comedia romántica, pero basta pensarlo dos veces para darse cuenta que las historias de amor son más contundentes cuando abrazan a personajes de su tipo: hombres desencantados de la vida y del amor que “vuelven a creer”,² mujeres masculinas que recobran su feminidad y hombres delicados que conquistan su virilidad, libertinos y polígamos arrepentidos y, si no violentara el decoro de la historia, prostitutas y malhechores regenerados. Bérenger es entonces un candidato preferencial para este género de relatos siempre dispuesto a reterritorializar a los nihilistas en el territorio familiar/conyugal, lo cual no es muy difícil cuando esta desterritorialización es vivida de

¹ R. Lamont, *Ionesco's Imperatives*, 68.

² El Bérenger del cuento homónimo, publicado en 1957, es más contundente al respecto: “En caso de que pudiera enamorarme, me enamoraría de ella, sin duda”. (*El rinoceronte y otros relatos*, 80).

manera negativa: nostalgia del territorio, añoranza de una identidad originaria buscada en los dudosos paraísos artificiales del alcohol (“je ne sais pas si je suis moi ”, dice Bérenger, 43).

Pero Jean le reprocha: “Vous êtes un farceur, dans le fond. Un menteur. Vous dites que la vie ne vous intéresse pas. Quelqu'un, cependant, vous intéresse” (46); habla de Daisy, la compañera del trabajo. Al decirle eso, Jean ha introducido el deseo necesario para que se estructure el relato. Falta, sin embargo, una voluntad que lo apunte: “De la volonté, que diable!... [JEAN] / BÉRENGER: Oh! de la volonté, tout le monde n'a pas la vôtre. Moi, je ne m'y fais pas. Non, je ne m'y fais pas, à la vie.” (20) En los diálogos siguientes Jean se encargará de ayudarlo a forjarse una, lo cual resulta tanto más urgente cuanto que existe otro pretendiente más aventajado: Dudard.

Así, se han sentado las bases para el relato de una comedia romántica en *Rhinocéros*, misma que podría plantearse, en términos no deleuzianos sino greimasianos, de la siguiente manera: un *sujeto* Bérenger *quisiera* volverse el novio de una compañera de nombre Daisy (*objeto*) gracias a la ayuda de su amigo Jean (*ayudante*), pero sólo si logra vencer a su rival Dudard (*oponente*), para beneficio de sí mismo (*destinatario*), pues a eso lo impelen las fuerzas del amor (*destinador*). Sin embargo, el objeto de Bérenger no es sólo Daisy, sino también entrar en el territorio de la conyugalidad, y para lograr su objetivo, debe aceptar las sugerencias de Jean, es decir abstenerse del alcohol, olvidarse de sus inquietudes existenciales, ponerse al día en cuestiones culturales y políticas, convertirse en un empleado modelo que cumpla con su deber (territorialización laboral). Bérenger, por su parte, quien llevaba una vida más errática y menos territorial, combinando sus vagabundeos con nostalgias de un paraíso perdido, está dispuesto a cambiar sus costumbres a fin de obtener el amor de Daisy, lo cual quiere decir que adoptará todas las convenciones sugeridas por Jean.

Empero, la comedia empieza a desplomarse con la aparición de los rinocerontes, pero lo curioso es que conforme esta fuerza de desterritorialización va extendiéndose y el círculo de lo humano se reduce, la novela neurótica vuelve a tener una oportunidad hacia el final de la pieza. Incluso podría decirse que, empujados por la desterritorialización circundante, Bérenger y Daisy se compactan en sus

relaciones pasionales para continuar con sus problemas humanos ordinarios, en una comedia que adopta cada vez más un tono familiar o conyugal.

Lo anterior se debe, en parte, al ambiente doméstico del último cuadro: el departamento de Bérenger. Si en el primero se trató sobre todo de subjetivizar a nuestro “héroe” en función de un deseo unívoco y una voluntad pasional, en este último la territorialización se evidencia en la dicotomización (edípica) de género hombre-Bérenger y mujer-Daisy, desencadenando una serie de episodios tipificantes: Mamá-esposa Daisy le prohíbe beber a Bérenger, pero luego le deja tomar una copita como premio por su buen comportamiento – *mon amour, ma chérie*. Ambos forman un solo ser para toda la eternidad, invencibles juntos, desamparados si llegaran a separarse: “que deviendrais-tu sans moi? [Bérenger] / Je ne te laisserai jamais seul [Daisy, 224]”. Pero el “niño” Bérenger también sabe ser hombre, y le promete seguridad a su pequeña Daisy: “Je serai fort et courageux. Je te défendrai, moi aussi, contre tous les méchants.” (225). El pasaje puede ser conmovedor, pero no por ello menos territorializante; conlleva, además, todos los inconvenientes del régimen conyugal, mismos que se acentúan hacia el final de la obra, cuando Bérenger, súbitamente un esposo-padre castigador, abofetea a la delicada Daisy en un arrebato de ira; así, tiene completa razón cuando recapitula: “En quelques minutes, nous avons donc vécu vingt-cinq années de mariage.” (240)

Ya quedó dicho que, en las novelas neuróticas (adscrita, como veremos, a la *littérature majeure*), lo social aparece como un fondo frente al cual se juegan, en primer plano, las comedias familiares o amorosas. Es por ello que, para continuar con esta comedia romántica en un momento tan efervescente de lo social, nuestros personajes tienen que conjurar la entrada de ese afuera amenazante, mantenerlo en su estatus de telón de fondo. Daisy intenta organizar el almuerzo en casa de Bérenger mientras afuera se vive una revolución, exhortando a Bérenger a pensar en otra cosa, pero sin éxito. Cuando Dudard y Bérenger se enfrascan en la discusión más densa, el imperativo de Daisy sigue siendo el mismo. De pronto procede como ama de casa, va por los platos, pone los cubiertos y, aunque de momento intervenga en la polémica, sobre todo insiste en olvidarse del afuera social: “pour le moment,

on devrait déjeuner” (209) o “Dépêchons nous de manger. Ne pensons plus à tout cela” (312). Más tarde, cuando Dudard acaba de salir a la calle para unirse a la manada de rinocerontes, Daisy le replica a Bérenger: “Ne pense plus à Dudard. Je suis près de toi. Nous n'avons pas le droit de nous mêler de la vie des gens” (221) “Ne pense donc plus à tous ces gens-là. Oublie-les. Laisse les mauvais souvenirs de côté” (226), hasta que Bérenger comprende, si bien con dubitaciones: “Comme tu as raison, ma joie, ma déesse, mon soleil... Je suis avec toi, n'est-ce pas?” (228) e incluso “Tant que nous sommes ensemble, je ne crains rien, tout m'est égal” (220).

Si el segundo cuadro está dominado por la presencia de Botard, parte de este último termina de estructurarse con Daisy, quien asume las funciones territorializantes del ama de casa. Ya Simone de Beauvoir, en su libro capital *Le deuxième sexe*, mencionaba cómo el ama de casa ve en el ambiente extra-doméstico la fuente de todo mal, afanándose en mantener a la familia dentro de las paredes hogareñas. Daisy efectúa esta máquina familiar, sin duda, pero con un amor maternal más que con tiranía, acaso advirtiendo la fragilidad de su novela neurótica. Su mensaje es claro - “Évade-toi dans l'imaginaire” - y su coacción sencilla - “est-ce que je ne te suffis pas?” (227).

Pero la violencia de este proceso esquizofrénico de lo social no puede detenerse con la equilibrada neurosis de la primera Daisy, sino que son precisas las acciones más defensivas del régimen paranoico: “DAISY: Ils ne sont pas gentils. C'est méchant. Je n'aime pas qu'on se moque de moi. / BÉRENGER: Ils n'oseraient pas se moquer de toi. C'est de moi qu'ils se moquent.” (230). Ya conocíamos esta actitud paranoica de Bérenger desde el principio del cuadro: no se trata ya de ignorarlos, como había pretendido Daisy hasta entonces, sino de contestar a su presunto ataque: *no se burlan de ti, se burlan de mí*. Sin duda es una mejor defensa, pero es un régimen solitario que implica el quiebre inminente del incipiente matrimonio.

No obstante, sobre las ruinas de la comedia romántica, aplastada por la esquizofrenia social, se erige la epopeya trágica y paranoica de Bérenger: Yo soy yo... ¡Yo (*sujeto*) seguiré siendo yo (*objeto*)! pese a que todos (*oponente*) quieran que yo sea rinoceronte! ¡en nombre de mi originalidad

(*destinador*)! ¡en aras de la humanidad (*destinatario*)! Reterritorialización desesperada siempre bajo la amenaza de un afuera vago y peligroso.

La ficción paranoica de Botard o el delirio interpretativo

Si Bérenger se ve tentado a construir una comedia romántica y Daisy un drama familiar, Botard parece proyectar una parodia de ficción policiaca o detectivesca. No podemos menos que imaginar a este viejecito esgrimiendo su escasa inteligencia para encontrar por razonamiento causalista el significado de los rinocerontes en la ciudad, claro que sin ninguna posibilidad de éxito, porque él mismo parece más bien un remedo de detective: su obstinación, su edad, su pobre intelecto; todo indica más bien un delirio senil que una futura elucidación del asunto de los rinocerontes.

En otro lugar se describieron ya las etapas de su ridícula actividad interpretativa, por lo que aquí sólo se recalcará ese dejo de detectivismo que, según Ionesco, es aquello que ha constituido al teatro desde *Edipo Rey* a nuestros días: el enigma y su solución. Antes de seguir, cabría recalcar la extraña coincidencia que hace que un género histórico como lo es el policiaco, que necesitó de las grandes urbes decimonónicas y sus multitudes para ver la luz, se imponga al mismo tiempo como el relato por excelencia, aquel que tematiza las funciones elementales del relato abstracto: solución de un enigma, uno o varios conflictos y la dispersión de indicios aparentemente contingentes que, hacia el final, se revelan necesarios. Cabe preguntarse qué será de este relato modélico en manos de un artesano del absurdo, en el mundo contingente de lo insólito, y puede que la respuesta se encuentre en obras como *Victimes du devoir* y con mayor razón en *Le tueur sans gages*: en el primero un policía va en busca de un tal Mallot (o Mallod); se queda, como por casualidad, en el departamento de un matrimonio, y procede a interrogar agresivamente a Choubert, el marido, quien naufraga en sus propios recuerdos sin llegar nunca a Mallot; de la nada irrumpe otro personaje, un artista bohemio, que en cierto momento mata al policía y extrañamente asume su rol, obligando a Choubert a masticar un mendrugo de pan: ¡mastica! ¡mastica! es la orden que al final de la pieza todos los personajes restantes se escupen entre sí.

El segundo caso es quizá más sintomático: existe un asesino que mata a los residentes de una ciudad de ensueño, aventándolos al lago mientras los distrae con la foto de un coronel. Bérenger decide encontrar al criminal, atravesando episodios desligados en una ciudad delirante; encuentra montones de evidencias (de fotos del coronel) en la bolsa de su amigo Édouard, quien desconoce su origen. Al final, se encuentra cara a cara con el asesino, por primera vez en escena, quien sin embargo sólo ríe irónicamente sin revelar nada. Ambas piezas apuntan hacia lo mismo: todos los “indicios” son contingentes e incluso encontrar al criminal es una casualidad que no conduce a la solución del misterio, sino a una risa enigmática y asignificante que no explica nada. Así pues, sabemos lo que cabría esperar de la ficción policiaca de Botard, que sin embargo no se realiza en *Rhinocéros*.

Lo que sí tiene lugar, en cambio, es su ficción paranoica. En su acepción común, la paranoia se define como una perturbación mental ligada a un doble delirio, interpretativo y de persecución, que en realidad no son sino dos caras de lo mismo: el paranoico huye de un afuera peligroso que, no obstante, es capaz de prever y esquivar gracias a su capacidad para leer los indicios de esta amenaza.

Debido a estas características, dicha categoría psicológica ha sido adoptada por la teoría literaria a tal punto que Eco puede hablar de una “interpretación paranoica” de la tradición hermética y Ricardo Piglia de una “ficción paranoica” del género detectivesco.¹ El acercamiento de Piglia es sin duda más interesante, porque no descalifica la paranoia, sino que la concibe como una manera de aprehender la realidad, propia de la figura del detective como héroe racional del siglo XIX, cuyo pensamiento casualista resuelve los enigmas de la narración.

Del texto de Piglia no sólo se desprende que el detective es un personaje desterritorializado, tanto de la institución familiar como de la estatal, sino también que esta figura traza un mapa que se parece poco a los territorios cerrados de la familia y la organización del estado: los indicios son en cierto sentido moleculares, ni de un territorio ni de otro -la ceniza de un cigarro, la huella de un zapato, el perfume en una carta – y por lo tanto son imperceptibles para casi todos, salvo para el detective.

¹ Ricardo Piglia, “La ficción paranoica” en *El Clarín*.

Trazar estas líneas moleculares, establecer relaciones insólitas para dar cuenta de una explicación del crimen, esa es la tarea del detective; lo mismo que el paranoico hace para consolidar su construcción paranoide.

Es por ello que Botard, con todas sus limitaciones y a pesar de ser más bien un personaje grotesco, entra en un grado de molecularización más acusado en la medida en que se entrega a su paranoia. Su delirio puede ser tan descabellado como se quiera, pero manifiesta ya una molecularización de los territorios acostumbrados -domésticos y familiares, laborales y de esparcimiento- al denunciar una supuesta confabulación que involucra todo y a todos, si bien lo hace en nombre de un territorio más despótico, el de una construcción paranoide que nunca se digna explicar. Lo que debe retenerse, sin embargo, es que este delirio se manifiesta ya como algo en construcción, a diferencia del territorio aparentemente natural de la familia y de la novela neurótica familiar del apartado anterior.

La ficción paranoica de Bérenger o el delirio de persecución

Si la paranoia de Botard está orientada al delirio interpretativo, la de Bérenger se muestra desde el principio como un delirio de persecución. Ya hacia el final del apartado sobre la novela neurótica se mencionó ese vuelco que hace de Daisy misma una paranoica. Lo cierto es que dicho régimen se haya presente desde antes en Bérenger, pese a su primera indiferencia. En el último cuadro, habla consigo mismo mientras se tiente la frente y carraspea temiendo ser víctima de la metamorfosis. Dudard debe tocar a la puerta, que está cerrada con llave, para entrar. A la agitación de Bérenger, Dudard responde con ecuanimidad, señalándole punto por punto las exageraciones de sus juicios a propósito de la transformación de Jean:

BÉRENGER: [...] Me faire ça, à moi.

DUDARD: Cela n'était sans doute pas dirigé spécialement contre vous! [.../] C'est parce que c'est vous qui vous trouviez par hasard chez lui. Avec n'importe qui cela se serait passé de la même façon.

BÉRENGER: Devant moi, étant donné notre passé commun, il aurait pu se retenir.

DUDARD: Vous vous croyez le centre du monde, vous croyez que tout ce qui arrive vous concerne personnellement!
Vous n'êtes pas la cible universelle. (175-176)

Quienes han identificado en Dudard al intelectual que elaboró una ideología para el nazismo han tenido que pasar por alto la sensatez de sus diálogos; lo anterior no quiere decir que su discurso no esté habitado por micro-fascismos, pues como se mostrará más adelante estos aparecen en casi todos los personajes e incluso y de particular manera en Bérenger, sino que la discusión misma abre un espacio para la pluralidad de apreciaciones. Por ejemplo, mientras que Bérenger como buen paranoico imagina que la “enfermedad” vino de afuera, de las colonias, Dudard le replica que todo parece indicar más bien una endogénesis del fenómeno, ante el asombro de algunos críticos que preferían echarle la culpa a Alemania.

El estudio de Emmanuel Jacquart reconoce sin problemas la paranoia de Botard, pero es más reticente respecto al héroe de la pieza. No obstante, en el Bérenger del último cuadro existe incluso una empatía explícita hacia Botard que quizá testimonie una suerte de alianza paranoide entre ambos, si bien la paranoia de Bérenger está más cargada hacia un delirio de persecución¹ que Dudard se encarga de sosegar: “En tout cas, vous ne pouvez pas prétendre que Bœuf et les autres, eux aussi, ont fait ce qu'ils ont fait, ou devenus ce qu'ils sont devenus, exprès pour vous ennuyer. Ils ne se seraient pas donné ce mal./ BÉRENGER: C'est vrai, c'est sensé ce que vous dites” (178).

Como la paranoia de Botard, la de Bérenger tiende a una segmentación fina, que diluye las territorialidades más sólidas. En un apartado anterior se ha visto ya cómo la paranoia de Bérenger desmontaba la novela neurótica, pues el delirio de persecución operaba en el intersticio del adentro doméstico (o laboral) y el afuera colectivo. Sería inexacto, no obstante, decir que hay una contigüidad serena entre ambos polos (adentro-afuera), pues esta comunicación solamente existe para rechazar ese afuera amenazante, conjurando su entrada: recordemos al Bérenger encerrado en su departamento, sin salir desde un tiempo considerable, según podemos entender por lo que dice Dudard: “Alors, toujours

¹ Dicha empatía paranoica queda patente en las siguientes palabras de Bérenger: “[Botard est] un brave type avec ses quatre pieds sur terre; pardon, ses deux pieds, je veux dire. Je suis heureux de me sentir en parfait accord avec lui. Quand je le verrai, je le féliciterai.” (Rhinocéros, 194.)

là, à rester barricadé chez vous. Allez-vous mieux, mon cher” (171). De hecho, esa es la razón de la visita de Dudard, así como la de Daisy, pues ambos manifiestan preocupación por el encierro de su compañero, acaso de varios días, pues mientras tanto la oficina de publicaciones jurídicas ha continuado intermitentemente sus labores con varias peripecias.

Llama la atención que para muchos espectadores los rinocerontes no presentaran un cariz tan terrible, lo que quizá permitió al público norteamericano considerarlo, pese a Ionesco, tan sólo una denuncia del conformismo. Sucede que en la pieza los personajes los califican de animales inofensivos, sin duda capaces de aplastar algún gato, pero más bien poco peligrosos si se les evita en las calles. “Si on les laisse tranquilles, ils vous ignorent”- dice Dudard (183).

El caso es que mientras Dudard y Daisy no tienen inconveniente en salir a la calle, Bérenger se atrincheró en su recámara, saboteando sus últimos lazos de amistad humana y su posible novela neurótica con Daisy. Es así que, como se mencionó antes, Bérenger, quien al principio de la pieza era un personaje desterritorializado, con una identidad fluctuante, conquista, abrazando una máquina paranoica, su identidad (yo = yo), pero a costa de convertir todo afuera en un enemigo:

“Ma carabine! ma carabine! (*Il se retourne face au mur du fond où son fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant:*) Contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas. / RIDEAU” (246).

INTERMEDIO

El devenir-rinoceronte, el devenir-multiplicidad y la Máquina de Guerra

“Tout un troupeau de rhinocéros! Et on disait que c'est un animal solitaire! C'est faux, il faut réviser cette conception!” [166]

Esto exclama Bérenger mientras presencia cómo uno tras otro los personajes de su pequeña ciudad devienen rinocerontes. Un acontecimiento así tiene aires sin duda terroríficos, pero no es el nazismo, el marxismo o la ideología lo que se erige como amenaza para Bérenger, sino algo que en la obra es

rechazado con todas sus letras: la otredad (“j'ai peur de devenir un autre”).

Lo que pasa es que el devenir pone en jaque la identidad, es decir aquello que hace que una cosa o un individuo siempre sea igual a sí mismo, pero que también puede verse como resultado de un proceso de substancialización resumible en la fórmula: yo = yo. La lingüística ha hecho lo propio hablando de un sujeto de la enunciación y un sujeto del enunciado, donde cada cuál corresponde a uno de los términos de la igualdad, pero de poco sirven estas formulaciones para el devenir, que no toma la propia ni de la lingüística, ni de la filosofía, sino de la poesía. *Je est un autre*, dice Rimbaud con un acento que bien podría figurar en los hocicos rinocerónicos de no estar habitados por exhalaciones y una lengua en pleno devenir-animal.

El devenir-rinoceronte rompe entonces con las condiciones de la subjetividad, dejando sólo un individuo en proceso, para el cual es preciso inventar una manera nueva de nominación híbrida: un Jean-rinoceronte o un M. Bœuf-rinoceronte. Así lo hicieron también los críticos al hablar de la obra, quizá advirtiendo que era imposible reducir estos personajes al “punto de llegada” de la transformación, cuando los denominaban con sustantivos aglutinantes; no menos elocuente es la leyenda que se lee al pie de una caricatura contemporánea a la pieza: *il ne s'agit pas, certainement, du rhinocéros vulgaris*.

No son humanos ya, pero tampoco rinocerontes comunes: visten cascos de bomberos, llaman por teléfono, son montados por sus familiares, usan pantuflas y fuman pipa. Ha habido, pues, un devenir-rinoceronte de los humanos que no es separable de un devenir del propio rinoceronte en otra cosa: verde animal en pantuflas. Y es que el devenir siempre se da en bloque; dos elementos toman parte y ambos se desterritorializan para reterritorializarse en el otro. Por ello es igual de imposible decir que Gregorio Samsa-coleóptero sea sencillamente un escarabajo como que Jean-rinoceronte sea un rinoceronte: Jean deviene rinoceronte, pero a condición que el rinoceronte devenga otra cosa.

Por ejemplo, tal como Bérenger lo nota, este devenir implica que los rinocerontes ya no sean animales solitarios, sino colectivos. Esta colectividad, sin embargo, se halla extrañamente teñida de verde, un color que no se entiende muy bien de dónde salió. Para Dorothy Knowles, es un signo

Eugène Ionesco
Rhinocéros



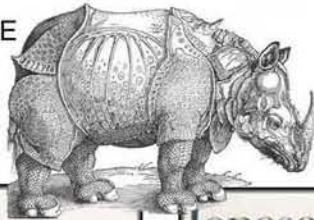
DETALLE DE LOS
NÚMEROS
SOBRE LOS
RINOCERONTES



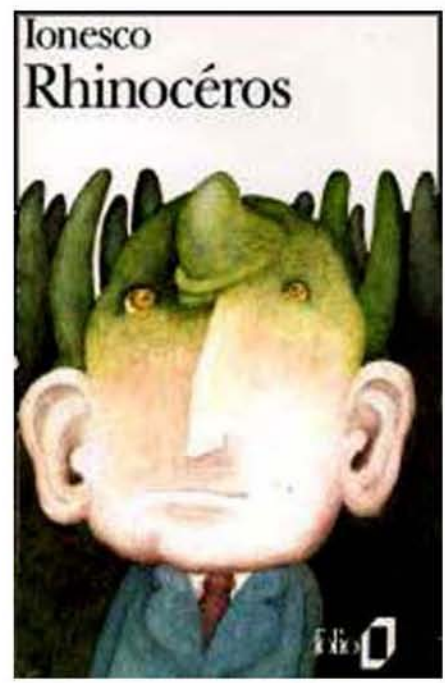
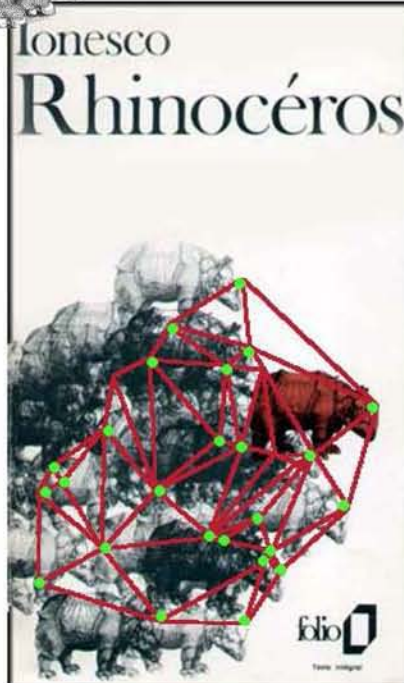
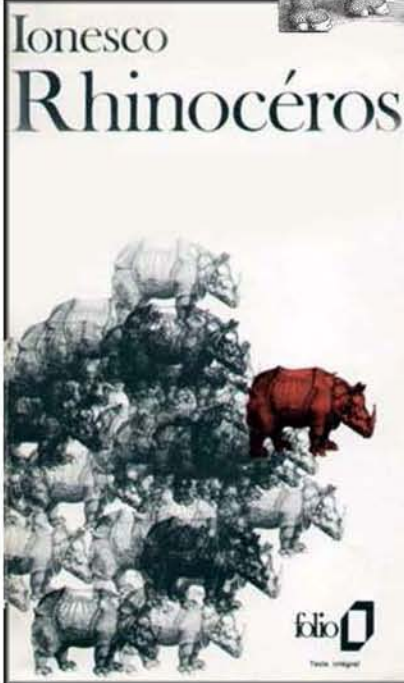
Ionesco
Rhinocéros



GRABADO DE
DURERO



CUERNO VERDE DE
RINOCERONTE



LA UNIÓN DE LOS CUERNOS RINOCÉRICOS FORMAN UNA
RETÍCULA, EN VEZ DE UNA CUADRÍCULA

inequívoco del uniforme de la Guardia de Hierro, pero también es posible verlo como un color emblemático de la naturaleza salvaje, mientras que otros lo leen como una militarización en general, lo que probablemente llevó a los directores B. Schoemann y A. Lomnitz, en México, a poner en escena soldados en lugar de rinocerontes.¹ A falta de una puesta en escena tangible a la cual remitirnos, son significativas las ilustraciones de las carátulas en las sucesivas impresiones de *Rhinocéros*: a veces las bestias salen pintadas bajo armazones de tanques o cascos militares o numeradas con sellos de folio; hay una portada con el grabado de Durero reproducido y yuxtapuesto hasta atiborrar el espacio y otra más con un dibujo de una cara, en primer plano, cuyo cuerno en ciernes encuentra eco en una multitud de otros cuernos que se extienden hacia el fondo.

Toda esta nebulosa de ilustraciones parecería apuntar a lo mismo, ya que el ejército usa el uniforme verde como camuflaje con el medio natural y se sirve de la numeración como forma de organización. No obstante, el lugar mismo del ejército y de la clase guerrera en el Estado es bastante ambiguo, como si éste en cierta forma le fuera exterior.

La máquina de guerra tendría su origen entre los pastores nómadas en su lucha contra los sedentarios imperiales, e implicaría una organización aritmética, en un espacio abierto en el que los hombres y los animales se distribuyen, opuesta a la organización geométrica del Estado. [...] Dumézil ha insistido con frecuencia sobre esta posición excéntrica del guerrero respecto al Estado; Luc de Heusch muestra cómo la máquina de guerra viene del exterior y se precipita sobre un Estado ya desarrollado que no la incluía.²

El ejército es entonces sólo una apropiación por el Estado de una máquina de guerra (que se ocupaba precisamente de conjurar su aparición), imponiéndole un nuevo orden pero sin poder solventar completamente cierta ambigüedad que acompaña al guerrero convertido en soldado, figura problemática que la literatura no menos que el cine han explotado cuanto han podido: En *Apocalypse Now* y *Taxi Driver*, los personajes ya no regresan de la guerra sino como sociópatas o anarquistas; en *Sin novedad en el frente* se dibuja una oposición entre el cuartel, con su organización militar, y el frente, con su distribución de guerrilla, que incluso subvierte la jerarquía anterior.

¹ La Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana presentó *Rinoceronte* del 25 al 27 de agosto de 2006 en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario.

² Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, 160.

Por otro lado, también ha sido señalada la similitud de los rinocerontes con los tanques, pues ambos son cuerpos densos, acorazados y capaces de abrirse paso en terrenos difíciles por su sola fuerza. Pero aquí cabría recordar que ambos, tanque y rinoceronte, reinstauran, como el submarino, un espacio abierto nómada ahí donde antes había un espacio regulado, con sus canales y sus caminos bloqueados: “Le mouvement du sous-marin stratégique, débordant tout quadrillage, inventant un néo-nomadisme au service d'une machine de guerre encore plus inquiétante que les Etats qui la reconstituent à la limite de leurs striages.”¹

Así, de la lectura de los rinocerontes como metáfora de tanques o soldados no retenemos sino el punto en que son comparables: una máquina de guerra que restablece el espacio abierto, que desbarata las coordenadas que cuadriculan el espacio y entonces, pese a tener puntos de coincidencia con el ejército, sería más bien su contraparte: no una jerarquía sino una desjerarquización; no una *tropa*, ni siquiera un *rebaño*, sino una *manada* de rinocerontes.

Vale la pena detenerse en los términos utilizados arriba. Hablamos primero de *tropa* porque es una categoría propiamente militar, pero de hecho el término que se ha impuesto en la crítica de la pieza es *troupeau*: *herd*, *rebaño*. Ya algunos han acusado la inadecuación de esta palabra,² que Béranger ocupa al final del tercer cuadro, para referirse no a ovejas o borregos sino a semejantes perisodáctilos; parece, sin embargo, que si la expresión triunfó fue porque favorecía una cierta opinión sobre los rinocerontes: son “como borregos” guiados ciegamente por un pastor, “engañados” por cierta ideología. Lo curioso es que falten precisamente los dos puntos de comparación con el rebaño: ni hay un pastor - centro o guía privilegiado del movimiento-, ni son animales somnolientos: más bien corren por las calles en estampida sin guía ni centro, siendo todos parecidos.

Tampoco es lo militar la que definiría la configuración de la masa de rinocerontes, pues aunque

¹Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, 299.

²Así Dorothy Knowles en “Ionesco's *Rhinoceroses*”, para quien un rebaño (*herd*) implica una suavidad nada adecuada para estas bestias. Ionesco mismo dice haberse equivocado con el animal que eligió, no queriendo hablar de “rhinocérite” sino de “moutonnite.” (“Extrait d'un entretien avec Frédéric Towarnicki” en *Antidotes*, 95.)

la tropa quiere uniformar, también alinea y cuadrícula a sus sujetos. En cambio, en esta obra todo nos invita a creer que aquello es algo menos ordenado, a la manera de una muchedumbre o motín (*émeute*) distribuida azarosamente pero, dado que se trata de rinocerontes y no de humanos, responde mejor al nombre de manada (*meute*). Se pensará que el cambio de términos es caprichoso, pero supone una decisión radical que pone de relieve la cabal ausencia de un miembro privilegiado reconocible entre la masa anónima. Al contrario, si a la crítica berenguerista le pareció tan terrorífica la “rinocéríte”, fue menos por representar la imposición de una dictadura que por la disolución del rostro y el proceso de desubjetivación que se escenifican.

Por eso, si algo valioso puede encontrarse en el diario de Ionesco no es seguramente el símil del nazi como rinoceronte, demasiado restringido, sino los apuntes que el dramaturgo hace sobre el *homme nouveau* como bandera común del fascismo y el comunismo europeos así como, podría añadirse, también del liberalismo americano, pues en los tres casos se trata de un programa de desubjetivación encaminado a formar cada cual su *multiplicidad esquizofrénica* en el campo social, del cual se hablará a continuación. Se adelanta, sin embargo, que al usar este concepto no hablamos de personajes psicóticos, pues, citando a Deleuze y Guattari, “nous ne disons pas qu'un peuple soit possédé par tel type de délire, mais que la carte d'un délire, compte tenu de ses coordonnées, peut coïncider avec celle d'un peuple, compte tenu des siennes.”¹

El uso deleuziano de los términos psiquiátricos

Daisy y Bérenger neuróticos, Bérenger paranoico, Botard paranoico. *Edipo rey* despótico y paranoico; *Edipo en Colona* esquizofrénico y errático.² Antes de continuar con el *Homme Nouveau*, cabría abrir un paréntesis concerniente al uso deleuziano de los términos psiquiátricos. Es una manera de hablar, un

¹ Deleuze y Guattari, *op.cit.*, 153.

² Sobre *Edipo Rey* y *Edipo en Colona*: “Toute la première partie est impériale, despotique, paranoïaque, interprétative, devineresque. Mais toute la seconde partie, c'est l'errance d'Œdipe, sa ligne de fuite dans le double détournement, de son visage et du visage de Dieu” (Deleuze y Guattari, “Sur quelques régimes de signes” en *ibid.*, 156.) En su ensayo “Bartleby ou la Formule” (en *Critique et Clinique*), Deleuze distingue dos tipos de personajes melvillianos: hipocondriacos y monomaniacos. No psicoanaliza, sino que los ubica en una o varias semióticas.

tanto peligrosa, pues se corre el riesgo de hacer psicologismo, como si los personajes fueran realmente enfermos mentales (como lo entendieron varios críticos, en particular los de la URSS, quienes, de paso, diagnosticaron a Ionesco y Beckett con psicosis). El término de *afuera esquizofrénico* y la cita anterior deberían acabar con esta apreciación: no son psicologías, sino semióticas. ¿Y qué es una semiótica? Un régimen de signos, conjunto de enunciados con relaciones particulares entre sí. De este modo, la paranoia de Botard importa menos por ser una psicología de personaje que por el régimen que supone: todos los enunciados y las acciones, entendidas como signos, remiten y no dejan de ser atraídas por un Significante privilegiado o despótico, removiendo territorios y reintegrándolos (la idea fija, la explicación prorrogada). Lo mismo puede decirse del régimen conyugal y pasional de Bérenger-Daisy: ambos se funden en una unidad desdoblada para conjurar el afuera (Daisy a Bérenger: “Nous avons même le devoir, vis-à-vis de nous-mêmes, d’être heureux, indépendamment de tout”, 227; pero también: “D: [rester seuls] C'est bien ce que tu voulais / B: C'est toi qui le voulais! / D: C'est toi/ B: Toi”, 232.) Daisy y Bérenger, Bérenger-Daisy. Los personajes efectúan en una u otra semiótica, que si lleva el nombre de una psicopatología es sólo para desmantelar la psicología en tanto una de las ciencias que perpetúan una hermenéutica interpretativa en su campo y más allá de él. (Tan sólo la obra de Ionesco cuenta con varias interpretaciones en clave psicoanalítica).

No esencias, sino procesos que codifican, estratifican o segmentan (reterritorializaciones) y sus desterritorializaciones. Por ello el *afuera esquizofrénico* ya no hace alusión a ningún personaje, puesto que estos mismos han desaparecido en tanto tales: líneas de fuga o líneas abstractas que se evaden de los territorios y de las segmentaciones (¿hombres o rinocerontes? ¿hombres o mujeres? etc.) La esquizofrenia no está en la interioridad de muchos ni de alguien (“psychose, psychose collective” exclama Botard), sino en el devenir-animal que desarticula un sistema de significaciones, así como la paranoia articula uno nuevo y la neurosis repite obsesivamente el de la familia.

Quizá uno de los puntos atractivos del teatro de Ionesco sea que los artificios dramáticos se ponen al descubierto en la medida en que se van descomponiendo: los personajes, incluso los que

tienen un discurso más subjetivado o con “psicología”, aparecen de pronto como fantoches guiñolescos y las enunciaciones se revelan colectivas (como *agenciamiento colectivo de enunciación*, diría Deleuze.) Este procedimiento (esquizofrénico), que saca al lenguaje de sus quicios subjetivos y miméticos, termina por “descubrir los hilos” del drama, es decir, la materia con que está hecho tanto el teatro como el lenguaje, su relación arbitraria con el estado de cosas, a menudo sobre una línea de abolición (de *La Cantatrice*, *Le Maître* y *Victimes du devoir*; entre otros, podría decirse que la guiñolización y la repetición de diálogos formulaicos impiden el desarrollo de las piezas de tal manera que éstas, más que desembocar en un final, sufren un colapso.) Las psicologías de personaje ya no son la razón de ser del drama, sino más bien un efecto de ciertos procesos, reterritorializaciones y desterritorializaciones: semióticas. “Evitar la psicología o más bien darle una dimensión metafísica [o cósmica] -dice Ionesco-. El teatro reside en la exageración extrema de los sentimientos, exageración que disloca la chata realidad cotidiana. También dislocación del lenguaje.”¹

Los rinocerontes no son el Homme Nouveau

On dirait qu'il y a deux races humaines: l'homme et l'homme nouveau.

L'homme nouveau me semble être non seulement psychologiquement mais aussi physiquement différent de l'homme. Je ne suis pas un homme nouveau. Je suis un homme. Imaginez-vous un beau matin où vous vous apercevez que les rhinocéros ont pris le pouvoir. Ils ont une morale de rhinocéros, une philosophie de rhinocéros, un univers rhinocérique. Le nouveau maître de la ville est un rhinocéros qui emploie les mêmes mots que vous et cependant ce n'est pas la même langue. Les mots ont pour lui un autre sens. Comment s'entendre? (*Non. En fait, ils ont déformé, détourné volontairement le sens des mots qui est le même pour eux, qu'ils comprennent mais qu'ils corrompent pour les besoins de la propagande. Ce n'est pas une nouvelle pensée, pas un langage nouveau mais une manipulation adroite des termes pour créer la confusion dans l'esprit de leurs adversaires, ou pour rallier les indécis.*)²

La anterior cita pertenece al diario de Ionesco publicado en 1968; reúne apuntes de 1940 (en redondas) y comentarios interpolados de 1967 (en cursivas) y por ello ha estado en la base de la

¹Ionesco, *Notas y contranotas*, 21.

² Ionesco, *Présent passé, passé présent*, 96-97. Nótese la diferencia radical entre lo expresado en redondas y lo escrito en cursivas: lo primero adivina un régimen nuevo, extraño; lo segundo propone una naturaleza humana inmutable, una “libido dominandi” capaz de explicar todos los fenómenos sociales. No surge nada extraordinario: los hombres se hacen tontos.

exégesis de *Rhinocéros* como representación del ascenso histórico del fascismo, pues “demuestra” que la imagen del rinoceronte era para el autor una metáfora de esta catástrofe sin siquiera ser consciente de ello en un primer momento.

Dicho texto aparece ya con esta función en el prefacio que prepara Emmanuel Jacquart (La Pléiade), pero quien quizá ha llevado más lejos esta hipótesis es la historiadora Leignel-Lavastine, cuando en su libro *L'oubli du fascisme* (“Ionesco face aux rhinocéros”) proyecta un Ionesco heroico que se resiste a la *fascisation* en nombre del personalismo que pregonaba el intelectual Emmanuel Mounier desde su revista *Esprit*. Puede hacerse, sin embargo, una lectura muy diferente, tal como se mostrará a continuación.

¿Quién es éste Hombre Nuevo del que habla Ionesco en su diario? Ciertamente se refiere inmediatamente al fascista, pero más que nada a un aspecto de él: el hombre de uniforme. Se trata entonces de aquél que ha perdido su identidad despojándose de todas sus particularidades, y en este sentido Leignel-Lavastine acerca atinadamente este Nuevo Hombre a la obra de Kafka, Broch y Musil, quienes se ocupan cada cual a su modo de la despersonalización.

Pero Ionesco no se limita a denunciar al hombre de uniforme del fascismo, sino que lo extiende al comunismo e incluso lo declara el nuevo Dios de occidente, lo cual le acarreó muchos sinsabores en un tiempo en que tal comparación no era tolerada por la izquierda francesa; al igual que Ernst Nolte y François Furet en el campo de la teoría, Ionesco hubo de sufrir la desaprobación de sus contemporáneos por evidenciar las semejanzas entre los regímenes nazi y estalinista, aunque ya entonces era claro que algo no estaba bien con este último (*Animal Farm* es de 1945).

Contra la despersonalización avasalladora de estos años, Ionesco encuentra en la filosofía personalista de Emmanuel Mounier un último bastión al cual aferrarse, como lo recuerda en un diario más tardío:

[L]a négation du moi individuel me semble être, consciemment ou non, comme le fruit attardé des deux tendances

collectivistes, antipersonnalistes, principales de ce siècle: nazisme, totalitarisme de gauche[...] (La pensée personnaliste d'Emmanuel Mounier et de la revue *Esprit* avait surmonté ce problème, en son temps: combien la nécessité d'un nouveau personnalisme se fait-elle sentir!)¹

Pero, de hacerle caso a Leignel-Lavastine, el mismo Mounier no se entregaría tanto al proyecto democrático pues, aunque deploraba el estalinismo y el racismo por igual, “[il] n'était pas sans éprouver une certaine attirance pour ce refus total du monde bourgeois et libéral que signifiait le fascisme.”² Extraña atracción que se ejerce también en cierto momento sobre intelectuales rumanos como Cioran y Mircea Eliade.

Si vale la pena detenerse en el comentario sobre Mounier, es porque establece una comunicación no sólo entre el fascismo y el comunismo, como lo había hecho Ionesco al llamarlos totalitarismos de derecha o de izquierda, sino entre ambos y el “mundo liberal”, lo que no hace sin recibir un reproche de Leignel-Lavastine. En éste no menos que en el comunismo -regresando al análisis deleuziano- hay un programa político de desestratificación, dónde la cuestión no es tanto ideológica como facticia: fabricar una multiplicidad en el campo social.

Le tableau du prolétaire au XIXe siècle se présente ainsi: l'avènement de l'homme communiste ou la société des camarades, le futur Soviet, puisque sans propriété, sans famille et sans nation il n'a pas d'autre détermination que d'être homme, *Hommo tantum*. Mais c'est aussi le tableau de l'Américain, avec d'autres moyens, et les traits de l'un et de l'autre se mélangent ou se superposent souvent. L'Amérique pensait faire une révolution dont la force serait l'immigration universelle, les émigrés de tous les pays, autant que la Russie Bolchevique pensera en faire une, dont la force serait l'universelle prolétarisation, “Prolétaires de tous les pays”...: deux formes de la lutte de classes. Si bien que le messianisme du XIXe siècle a deux têtes, et ne s'exprime pas moins dans le *pragmatisme* américain que dans le socialisme finalement russe.³

Como se ve, la despersonalización no es un engaño que los líderes hacen a las masas (como lo sugiere el texto en cursivas del diario citado al principio) sino un programa para fabricar una

¹E. Ionesco, *Journal en miettes*, 211. El personalismo de Emmanuel Mounier, pese a ser de inspiración religiosa, no tiene el cariz metafísico que Ionesco le impregna, ya que Mounier no revalora tanto el espíritu abstracto como la persona concreta. A guisa de introducción a su filosofía puede consultarse el apartado que le dedica Xirau en su *Introducción a la historia de la filosofía* (498-504), así como “Qu'est-ce que le personnalisme?” de Mounier mismo, compilado en *Panorama des idées contemporaines* (742-744).

²E. Ionesco, *L'oubli du fascisme*, 266. Quedaría por comprobar que efectivamente Ionesco acepta plenamente el “liberalismo occidental”, como quisiera Leignel-Lavastine, quien a menudo parece más ocupada en mostrar el brillo del sistema liberal que en retratar la “tourmente du siècle” del fascismo.

³G. Deleuze, “Bartleby ou la formule” en *Critique et Clinique*, 110.

multiplicidad esquizofrénica, la cual deriva de eliminar los rasgos distintivos que rigen y corrigen el comportamiento y las relaciones humanas, en aras de un nuevo dinamismo, una fluidez social inusitada, como organización transversal de individuos libres: “Libérer l'homme de la fonction de père [padre-estado terrible o benefactor], faire naître le nouvel homme ou l'homme sans particularités, réunir l'original et l'humanité en constituant une société des frères comme nouvelle universalité.”¹

Pero es precisamente entonces que el concepto de “Estado totalitario” resulta inoperante, porque éste nace de una nostalgia por la sociedad unitaria y orgánica, pidiendo siempre un poco más de orden: fijar límites, jerarquizar, estratificar y segmentar: en una palabra, estriar el espacio. La aventura del *homme nouveau* es muy diferente. Se trata de desjerarquizar, de relajar los límites, desestratificar. Mientras el Estado (y de manera notable el totalitario) recrudece la organización de los individuos incluso en su experiencia de lo vivido, el *homme nouveau* es una apuesta por una nueva movilidad, desorganización o multiplicidad esquizofrénica. No más una especialización de los hombres ni la jerarquización piramidal que los obliga a establecer relaciones bi-unívocas entre sí, sino algo más parecido a una fraternidad, en la que cada uno vale menos por sus propiedades intrínsecas que por las relaciones y las conexiones que realiza: triunfo de lo relacional sobre la esencia personal.

Sobra decir que tales programas fueron históricamente frustrados. En el caso ruso, se reestablece una burocracia asfixiante controlada por un partido de élite que despoja a los soviets del poder; el proyecto fascista, desde el principio abocado a la destrucción de todo y de todos, se reterritorializa en el plan de reinstaurar la raza aria y un imperio de mil años.² Por otro lado, habría que ser muy ingenuo para creer que la multiplicidad americana triunfó: la “communauté d'individus anarchistes” sufre el regreso de los padres terribles sobre los hijos huérfanos. No por nada Cioran simpatizaría en cierto momento con la guerra total del nazismo, aunque deplora el corte racial que adopta.

¹*Ibid.*, 108.

² A propósito de esto, Guattari y Deleuze apuntan en *Mille plateaux* que en el fascismo “on se déterritorialise, on fait masse, mais pour nouer et annuler les mouvements de masse et de déterritorialisation” (279).

¿Se tendrá que afirmar, entonces, que los rinocerontes de Ionesco representan la multiplicidad del nazismo? ¿O bien del comunismo? ¿Acaso serían sencillamente la despersonalización en general?. Pero justo ahora, que estamos tan cerca de brindar una mejor base para una interpretación representativa, ésta se muestra imposible y en última instancia innecesaria. Se puede afirmar que en la historia ha habido procesos de despersonalización, de multiplicidades esquizofrénicas de orden social, de masas moleculares, y que en una pieza de teatro se juegan los mismos procesos, sin que por ello uno represente al otro. Leignel-Lavastine puede traducir cuanto quiera lo que hay sobre escena (rinocerontes= nazis, el Logicien= Nae Ionescu, etc.); no obstante, la polémica que la pieza ha suscitado deja mucho que decir. Huelga recordar que Ionesco apoyó la interpretación que, al explicar su obra como representación, la “asesinaba”, puesto que “en réalité, une oeuvre est irréductible. [...] Ce n'est pas à quoi s'identifie une œuvre qui est important; ce qui est important, ce qui est essentiel, c'est justement d'être autre chose, c'est en quoi elle se sépare de son contexte.”¹ Dicho sea con todas sus letras: no se trata de nazis ni comunistas, ni siquiera de personas, sino de rinocerontes.

DE VUELTA A LA OBRA

La línea de fuga de M. Bœuf

El asunto va aun más lejos: no sólo son rinocerontes sino que confluyen hacia una multiplicidad esquizofrénica, en donde cada uno ya no se define por sus propiedades intrínsecas (pues *ils sont tous pareils*), sino por las conexiones que realiza con los demás; dicho de otro modo, ya todo es relación. Además, al no tratarse de una organización arborescente en que un miembro privilegiado sirve de eje que rige la vida de los demás, las relaciones bi-unívocas verticales ceden a lo que Guattari llama transversalidad: cualquier rinoceronte puede comunicar con otro, sin privilegio. Nada nos invita a pensar en un partido o una élite rinocerónica que realice las conversiones, sino más bien en un contagio o

¹Ionesco, *Journal en Miettes*, 206.

“epidemia” de rinoceros. Y con esto llegamos a la característica principal de las multiplicidades, en donde lo que importa son las relaciones y lo relacional por excelencia: la síntesis disyuntiva “ya sea” entre las unidades, ya mencionada a propósito del Logicien al principio de esta sección. Aunque llamativa, la aplicación de dicha *síntesis* en áreas tan alejadas como el discurso argumentativo y las formaciones sociales coincide con la práctica misma de los autores invocados, pues como dicen ellos, “dans notre livre, les opérations logiques sont aussi des opérations physiques.”¹

Contra esto, la oficina de publicaciones jurídicas aparece como una formación piramidal (jefe *et puis* empleados, etc) así como un segmento que se distingue bien tanto del afuera del ocio como de los otros segmentos vitales por los que los individuos pasan (la casa, la escuela, el cuartel) y ahí está M. Papillon para recordarlo cuando hace falta- “nous ne sommes pas à l'école” (98), “nous ne sommes pas en vacances”(132) - como jefe de la oficina. Varios estudios se han ocupado de la “función jefe” en la obra de *Rhinocéros*: así, Emmanuel Jacquart anota en pie de página que “Le terme 'chef' (souvent utilisé par le régime nazi) revient plusieurs fois”² en la boca de Botard, Dudard e “incluso” Bérenger. Extrañamente, este *jefe* forma parte de la jerarquía cotidiana en la oficina de publicaciones jurídicas que los rinocerontes vienen a desarticular.

La polémica sobre la existencia o la inexistencia de los rinocerontes introduce ya una línea de fuga en el territorio laboral, donde la conversación desplaza un poco las funciones que cada uno tiene como empleado. De manera parecida al acto I, donde el Patron del café recrimina a la Serveuse detener el servicio por la irrupción del paquidermo, aquí es M. Papillon, el jefe, quien confina el acontecimiento del rinoceronte a otro espacio, lo mismo segmentando que marcando las distancias del territorio. Después de haber alimentado él mismo la discusión, Papillon retoma su papel de jefe diciéndoles: “Messieurs, j'attire encore une fois votre attention: vous êtes dans vos heures de travail. Permettez-moi de couper tout court à cette polémique stérile...[...] La maison ne vous paye pas pour

¹“Entretien sur l'Anti-Œdipe” en *Pourparlers*, 26.

²Ionesco, *Rhinocéros**, 316.

perdre votre temps à vous entretenir d'animaux réels ou fabuleux.” (106). Pero la línea de fuga no se interrumpe, sino que encuentra una continuación en la llegada de Mme Bœuf, quien anuncia haber sido perseguida por un rinoceronte después reconocido como su esposo.

La desubjetivación de M. Bœuf traza una línea de fuga no sólo con respecto al trabajo, del cual escapa llevándose a todos consigo, sino también de la definiciones. ¿Es hombre o es animal? De tal manera evade las significaciones dominantes. “Comment payer les assurances dans en cas semblable?” (119), se pregunta Daisy, quien con palabras llenas de buena voluntad señala lo extraordinario del caso para la administración. Por su parte, el jefe Monsieur Papillon formula sus propias preguntas, “Juridiquement, que peut-on faire?” (120), aludiendo a las medidas que debe tomar en tanto jefe de la oficina de publicaciones jurídicas y, mientras tanto, Botard arma un alboroto para defender a su colega, afirmando que no lo dejará caer en el desamparo legal. Pero sin duda el mayor dilema concierne a Mme Bœuf, a quien incluso se le plantea la posibilidad del divorcio (“Si vous voulez divorcer... vous avez maintenant une bonne raison.”); no obstante, ella resuelve más bien una alianza *contra-natura* con el rinoceronte-Bœuf, yéndose a casa a todo galope sobre su lomo. ¿Re-edipización y re-familiarización de M.Bœuf? Quizá, pero nada nos impide pensar que, pese a la sugerencia de su esposa, el paquidermo tomara otro rumbo.

Lo evidente aquí, en cambio, es el carácter transversal de la propagación rinocérica: “nous opposons l'épidémie à la filiation, la contagion à l'hérédité, le peuplement par contagion à la reproduction sexuelle. Les bandes, humaines et animales, prolifèrent avec les contagions, les épidémies, les champs de bataille et les catastrophes. [...] Le vampire ne filiationne pas, il contagionne. La différence est que la contagion, l'épidémie met en jeu des termes tout à fait hétérogènes”:¹ la pareja M.Bœuf-rinoceronte y Mme Bœuf humano es ya, sin necesidad de metamorfosis, un pleno devenir, un contacto entre dos reinos biológicos distintos.

¹Deleuze y Guattari, *Mille plateaux*, 295.

Los devenires de cada personaje

Si esta tesis se ocupara de descifrar el significado de *Rhinocéros*, aludiendo a la noción de intención de autor o a la de referencia, quedaría poco qué decir: se hablaría de las fuentes de inspiración de Ionesco (expresión) y del contexto de la obra (mímesis), reduciendo las transformaciones de todos los personajes a lo mismo. La orientación de este trabajo es muy diferente: puesto que no hay nada dado, es preciso analizar cada caso y cada transformación como algo particular. Si en vez de asesinar la obra la leemos de cerca, veremos que los personajes no abrazan la multiplicidad rinocérica sin huir y hacer huir los territorios y los códigos. Siguiendo a Dudard, podríamos conceder que “chacun trouve la sublimation qu'il peut” (191). Así, la línea de fuga que traza M. y Mme Bœuf no es la misma que aquellas de Jean, M. Papillon, Botard, Dudard o Daisy.

Jean, por ejemplo, se dibuja primero como un personaje que se define, ante todo, en función del territorio laboral, considerándose superior por el solo hecho de cumplir con su deber. ¿Qué deber? “son devoir d'employé par exemple...”(21). Por ello, parece ubicarse en las antípodas de Bérenger: buen empleado, cuidadoso de su persona y moderado en la bebida, posee una altura moral desde la cual juzga sin piedad a su amigo. Al contrario que éste, reacciona vivamente cuando pasan los rinocerontes, no pudiendo salir de su asombro con gran exasperación por la indiferencia del alcohólico compañero.

Ahora bien, esta última actitud es la que lo hizo acreedor, entre críticos como Emmanuel Jacquart, de calificativos como *hipócrita* e *incongruente*, pues si al principio censura el paso de un rinoceronte por la ciudad, luego él mismo se transforma en uno; por otro lado, algunos prefieren leer un cambio fatal, pero sincero, entre el Jean humanista del primer cuadro y el (¿nihilista?) del tercero: “en *El Rinoceronte* [sic], hay un hombre que no duerme, un hombre que vela el depósito sagrado de la humanidad y que no piensa sino en agrandarla, que protesta, firma manifiestos, se adhiere a grandes movimientos contra la guerra, el hambre y el cáncer. Cumple con su deber, 'su deber de empleado' ”.¹ Esta versión de Jean que nos ofrece Philippe Sénart en uno de los comentarios más citados de

¹Philippe Sénart, *Ionesco*, 38.

Rhinocéros es bastante cuestionable, por no hablar de su afectada grandilocuencia.

Porque efectivamente hay una transformación desde el Jean del primer cuadro y el del tercero, pero ésta dudosamente se puede plantear como un humanista comprometido que se vuelve egoísta. Del primer Jean no tenemos, fuera del territorio del trabajo, más coordenadas que lo definan: a éste pertenece la moral que profesa y le permite juzgar al desterritorializado Bérenger, como si por llevar esa vida ordenada pudiera descalificar a todos los que están al margen de las territorialidades: “Je pense ce qui est!” (38).

Su devenir-rinoceronte, su devenir-multiplicidad lo realiza entonces como una línea de fuga de la territorialidad del trabajo y, con ello, del deber. Queda, en cambio, un Jean-rinocerizante que se aleja cada vez más de las normas del buen vestir y del decoro. En el lugar de la máquina codificadora que “asegura la homogeneidad de los diferentes segmentos, su convertibilidad, su traductibilidad, [y] regula el paso de unos a otros, y bajo qué tipo de prevalencia”.¹ Se instala su contrario, es decir una máquina de guerra. No es, como sugiere Philippe Sénart, que el Jean activista ceda paso a uno individualista; más bien deja de efectuar la máquina de codificación moral (entiéndase, más que nada, reglas de urbanidad) y abraza ahora una máquina de guerra que desestratifica, dessegmenta y embiste lo que tenga a su paso. Se le puede temer cervicalmente, sin duda, pero no es mucho peor que el déspota territorial para quien “l'homme supérieur est celui qui remplit son devoir. [...] Son devoir... son devoir d'employé par exemple...” (20-21). El primero no soporta que lo contradigan pues se ejercita en la razón y la verdad (“je calcule, j'ai l'esprit clair”, 69; “je ne dis jamais de sottises”, 70); el segundo, sin apelar una entidad trascendente como la verdad o la justicia, restablece un espacio sin tropiezos con su sola embestida (“Je te piétinerai, je te piétinerai”, 164 ; “démolissons tout cela, on s'en portera mieux”, 160).

Pero una distinción tajante entre una máquina codificadora del primer Jean y una máquina de guerra del segundo no agota lo que sucede sobre la escena. En plena metamorfosis, Jean exclama: “Il faut dépasser la morale [...] Il faut reconstituer les fondements de notre vie. Il faut retourner à

¹Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, 146.

l'intégrité primordiale.” (159) ¿Codificación o abolición? Por un lado, hay ahí una apuesta en contra de la moral en un tono que Jacquart ha reconocido como nietzscheano,¹ si bien para deplorarlo. Bérenger se resiste a aceptar esta amoralidad, temiendo que impere “la loi de la jungle” o ley inmanente. Elogio al instinto y a la naturaleza: “La nature a ses lois. La morale est antinaturelle” (159).

Por otro lado, hay en la línea de fuga de Jean algo que, quizá, prefigure ya una reterritorialización en los orígenes mitificados, tal como lo señala Rosette Lamont, si bien valorándolo positivamente: « Thus, Jean's metamorphosis may be grotesque, even laughable, but it also has a mythical dimension. »² Y aunque para Lamont esta transformación lleve el signo benigno del *illo tempore* originario del que habla Eliade en *El mito del eterno retorno*, en realidad es en éste donde se hacen patentes los peligros propios a cualquier línea de fuga: abandonar un territorio para caer en otro aún más codificado, salir del trabajo para caer en una territorialidad místico-religiosa, reconstituyendo una máquina codificadora sobre la línea de una máquina de guerra. ¿Hacia cuál de los dos peligros, de abolición o de codificación, tiende Jean? Pregunta todavía abierta, pues en las líneas de fuga nada está dicho de antemano.

“Nous n'avons plus de chef. M. Papillon a donné sa démission.” (189), anuncia Dudard ante el asombro de Bérenger. Diálogos más adelante sabremos que también se ha convertido en rinoceronte, pero su transformación tiene una ruta muy diferente. Ya Dudard señala que el caso de Jean no es representativo, pues era desde siempre algo orgulloso, “un excité, un peu sauvage” (177); lo cierto es que M. Papillon era sólo un jefe de oficina, definido entonces por el territorio laboral, pero sin la arrogancia de Jean. Como él, Papillon efectúa la máquina codificadora que reparte funciones y segmenta espacio y el tiempo (*Nous ne sommes pas en vacances, nous ne sommes pas à l'école*) en un espacio cerrado. La

¹ “La psychologie de ce monstre à mi-chemin entre l'homme et l'animal s'inspire des pensées nietzschéennes que la propagande nazie déforma et exploita. Comme s'il appliquait à la lettre les préceptes du *Crepuscule des idôles*.”, anota Jacquart en el prefacio de *Rhinocéros**, 26-27.

²R. Lamont, *op. cit.*, 144.

huida es, en este caso, menos destructiva: “Il veut se retirer à la campagne” dice Dudard (189). Algunos señalan un llamado de la naturaleza que se encuentra ya impreso en el nombre de los personajes como Bœuf, pero en el caso de Papillon tendrá que admitirse que ese “bestialismo”¹ del nombre tiene una curiosa delicadeza, que acaso corresponde más a una doncella soñadora que al avejentado jefe de una oficina. El territorio laboral le tenía su vida preparada: algún día había sido, quizá, un empleado como otros; luego fue jefe de la oficina de publicaciones y pronto podría aspirar al puesto de director: segmentación jerárquica y segmentación lineal del tiempo. Pero “il y a renoncé [à devenir directeur]”, nos dice Dudard. En vez de esa vida humana segmentaria, se inclina hacia un devenir-rinoceronte en el espacio abierto desegmentarizado del campo, ya que “Il prétendait qu'il avait besoin de repos” (189) o de “une détente après tant d'années de vie sédentaire” (Dudard, 194).

No obstante, como con Jean, cabría preguntarse cuál es el peligro de esta línea de fuga. Es cierto que sale del territorio laboral, pero la “campagne” alude también a un ambiente bucólico, un tanto prefabricado, que hace que la fuga sea más bien una ilusión de huida hacia un espacio codificado de antemano. Línea de fuga de lo laboral a paso de rinoceronte y aleteo de mariposa que se desterritorializa en el campo o, quizá, se reterritorializa en lo bucólico como nueva territorialidad.

Otro tanto puede decirse de la transformación de M. Botard, del que no quedan sino unas palabras: “Il faut suivre son temps” (206). Como los otros empleados, en éste el devenir-animal implica un abandono del territorio laboral y sus códigos, pero habría primero que distinguir los matices del personaje. Hay en Botard varias marcas que, más que confirmar el territorio del trabajo, lo desestabiliza

¹ En la “Notice” que precede al *Rhinocéros* de La Pleiade, Emmanuel Jacquart apunta: “Ainsi, notre étude le montre, le théâtre d'Ionesco opère le retour à l'animalité par le biais de trois animaux principaux: le rhinocéros, la poule et l'oie, à quoi s'ajoute ici et là diverses créatures thériomorphes dont quelques-unes émanent du patronyme de certains personnages comiques, tels Mme Bœuf et M. Papillon dans *Rhinocéros*. Par le biais des représentations animales, Ionesco étonne, amuse et dénonce les abus idéologiques...” (Ionesco, *Théâtre complet*, 1687.) En este estudio sobre el teatro de Ionesco, Jacquart insiste en diferenciar las metamorfosis positivas de elevación espiritual -que liberan de las constricciones políticas, sociales y familiares- y las negativas neuróticas que lo hundan en lo terreno. No obstante, nada nos impide ver en *Rhinocéros* una metamorfosis que, pese a no ser de elevación, huye y hace huir las coacciones familiares, políticas y sociales.

en nombre de otro: la escuela. Ya desde las didascalias Botard aparece descrito como “*instituteur retraité; l'air fier; petite moustache blanche [...]* (Il sait tout, il comprend tout.)” (93); huelga decir que entre la escuela y el trabajo hay paralelismos que tocan a la jerarquía y al comportamiento, pero lo destacable es, ante todo, el hecho de que Botard pretenda fungir como maestro en el trabajo. No es casual que, cuando M. Papillon le reprocha su actitud de profesor (*nous ne sommes pas à l'école*), marcando el territorio laboral y su código, Botard responda, entre altivo y sumiso: “C'est bien dommage” (98).

El personaje de Botard pertenece eminentemente al territorio escolar, desde el cual despliega su *interpretancia* paranoica y juzga incluso a sus superiores en el trabajo. Es así que su devenir-animal traza una línea de fuga del trabajo no menos que de la escuela y de la *interpretancia*: ni empleado ni profesor ni intérprete, Botard-rinoceronte corre a toda prisa a la calle, cambia sus palabras por bramidos y disuelve su distinción de profesor en la masa rinocérica. Hay, sin embargo, algo inquietante en esta línea de fuga; así como la de Jean, que prefigura una reterritorialización mística, también la de Botard parece reterritorializarse: “Il a dit textuellement: il faut suivre son temps! Ce furent ses dernières paroles humaines” – informa Daisy (206). ¿Será que, desafanándose del territorio laboral y el escolar, abraza ahora la más abstracta territorialidad de la Historia, entendida como la concatenación de hechos necesarios? Bien puede ser así, pero no podrá dejarse de subrayar el carácter *humano* de sus últimas palabras, que acaso marquen no un territorio por venir, sino la última de las territorialidades por la que transita Botard, en tanto hombre, antes de entrar en el devenir-animal que las pone en entredicho.

De uno u otro modo, en la transformación de Botard se advierte, mucho más que en la de M. Papillon, la multiplicidad esquizofrénica o rizomática en la que entra: la manada.¹ Es entonces

¹A estas alturas conviene interpolar esta nota no menos extensa que necesaria, pues resulta imperativo exponer someramente las vicisitudes de lo que anteriormente se ha llamado *manada*. Aunque ya Deleuze hable de ella para acusar el reduccionismo freudiano a propósito del caso del Hombre de los Lobos (“Un seul ou plusieurs loups?” en *Mille plateaux*), lo cierto es que halla afinidad con otros objetos más tradicionales de las ciencias sociales como la masa, la multitud y la muchedumbre. Un momento importante, aunque no el primero, para la definición de estas nociones, concierne al fundador de la psicología social, Gustave Le Bon, quien a finales del siglo XIX escribió una *Psychologie des Foules* que explicaba el fenómeno de las muchedumbres como una degradación de la conciencia individual,

conveniente seguir a Dudard cuando afirma que se trata de un *espíritu comunitario*, pero no como lo contrario a los impulsos “anárquicos” (en contra de su jefe), sino ambos al mismo tiempo: la formación de una comunidad de individuos anarquistas. Es por ello que, habría que añadir, no sigue a su jefe M. Papillon *en tanto jefe*, sino como individuo rinocerónico sin particularidades.¹

Si de Jean y M. Papillon sólo conocemos el territorio del trabajo y si en Botard reconocemos también el de la escuela, para Dudard habría que añadir otro no menos codificado: el del amor conyugal hogareño. No obstante, antes de devenir rinoceronte lo vemos errar discursivamente de manera tal que es difícil señalar por dónde traza la línea de fuga: tan pronto da muestras de celos como propone retirarse para no importunar a Bérenger y Daisy (“Je ne voudrais pas être importun”, 209); “Je ne veux pas vous gêner, vraiment”, 215); en algún momento inventa una excusa (“C'est que je suis un peu pressé. J'ai un rendez-vous”, 210), en otro manifiesta una cierta inclinación por la naturaleza (“Je n'ai plus faim, ou plutôt, je n'aime pas tellement les conserves. J'ai envie de manger sur l'herbe”, 215); más tarde habla de

absorbida por una suerte de “conciencia gregaria”, primitiva y compartida, bajo una valoración peyorativa que puede rastrearse hasta la antigüedad, pues ya en *La república y las leyes* Platón manifiesta una aversión hacia las grandes congregaciones:

Cuando, proseguí, toman juntos asiento, en masa compacta, en asambleas, tribunales, teatros, campamentos, o en otra cualquier reunión pública de la población, y aprueban o desaprueban con gran alboroto lo que allí se dice o se hace, gritando o aplaudiendo con lo que, al producirse eco de las piedras y del lugar en que se hallan, vuelve a ellas redoblando el estruendo de sus vituperios o alabanzas. En semejantes condiciones, ¿qué joven será capaz, según suele decirse, de refrenar el corazón? ¿Qué educación privada podrá resistir a ello, y no más bien, anegada por este torrente de censuras y encomios, irá a la deriva por donde la corriente lo lleve? ¿No acabará por declarar bellas o feas las mismas cosas que la multitud, por comportarse como ellos y por ser igual? Es de absoluta necesidad ¡oh, Sócrates! que así sea, dijo. (492 e,c,d.)

Walter Benjamin resignifica estas categorías cuando en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* habla de la masa del público de cine como una fuerza creativa, y Antonio Negri lleva este giro a sus últimas consecuencias en su libro *Multitud* (2004), que teoriza sobre este cuerpo social como una posibilidad, derivada del capitalismo tardío, de constituir una verdadera alternativa democrática al orden mundial, mas no por conformar una clase social combativa (marxismo clásico) sino porque disolviendo las clases “nunca puede ser completamente atrapada en la jerarquía orgánica de un cuerpo político”. Así, para Negri la multitud se define como un “puro potencial, poder vital informe” (p.228). Deleuze, por su parte, contribuye a esta línea de pensamiento con los conceptos de *molecularidad*, *cuerpo sin órganos* y *multiplicidad*, entre otros, pero es evidente que abraza así configuraciones más genéricas que las sociedades humanas. Después de este recuento, queda claro por qué Emmanuel Jacquart insiste en el carácter leboniano de *Rhinocéros* y la influencia de Le Bon en Ionesco.

¹“Dudard, à Bérenger : Votre raisonnement est faux, puisqu'il [Botard] a suivi son chef justement, l'instrument même de ses exploitants, c'était son expression. Au contraire, chez lui, il me semble que c'est l'esprit communautaire qui l'a emporté sur ses impulsions anarchiques.” (207) Tanto en este diálogo como en los próximos, el anarquismo queda figurado como cierto egoísmo, lo que permite a los personajes oponerlo a lo comunitario.

que es preciso experimentar en lugar de criticar, o bien criticar experimentando (“Je me demande si ce n'est pas une expérience à tenter” 112; “Je ne sais pas, c'est l'expérience qui le prouve”, 216). Finalmente, adopta un tono grandilocuente, esgrimiendo valores ampliamente reconocidos: “Mon devoir m'impose de suivre mes chefs et mes camarades, pour le meilleur et pour le pire” (216).

A propósito de Dudard, el prefacio a *Rhinocéros* juzga que “c'est par 'devoir' envers ses 'chefs' qu'il rejoint l'idéologie dominante. En réalité, il cède à la fascination qu'exerce l'autorité, à l'appel charismatique du nombre, au désir de vivre dans le sens de l'histoire”¹ y el mismo Bérenger opina que, más que por deber, Dudard se une a la manada por despecho amoroso. Empero, en vez de privilegiar alguna de las frases que componen el discurso heterogéneo de Dudard, se podría reconocer la heterogeneidad misma: un devenir-molecular del personaje. Ni fascinación por la autoridad carismática o el sentido de la Historia (según un progreso necesario), sino una dispersión de la subjetividad, con sus microfascismos ligados al deber, pero también lo contrario una serie de afectos cada vez menos subjetivos, en la medida en que se sustituye el distanciamiento crítico por una experimentación lúcida² (“je conserverai toute ma lucidité”, 217). En este estado, los celos y el amor conyugal significan poco, pues ambos son condicionados por un régimen pasional, de modo que Dudard puede exclamar: “J'ai renoncé au mariage, je préfère la grande famille universelle à la petite” (216).

¹Emmanuel Jacquart, “Préface” de *Rhinocéros**, 32.

²Si bien la lucidez suele ir ligada a la crítica, se les ha tomado como diferentes debido a que el espíritu crítico, en este contexto teatral, está en estrecha relación con el distanciamiento brechtiano. Sobre esto, Deleuze dice en *Diálogos*: “Ni identificación ni distancia, ni proximidad ni lejanía, puesto que en todos esos casos uno se ve obligado a hablar por, en lugar de..., cuando en realidad tiene que ser todo lo contrario. Hay que hablar *con*. Escribir *con*.” (62). Se refiere, pues, al devenir.

Eugène Ionesco
Rhinocéros

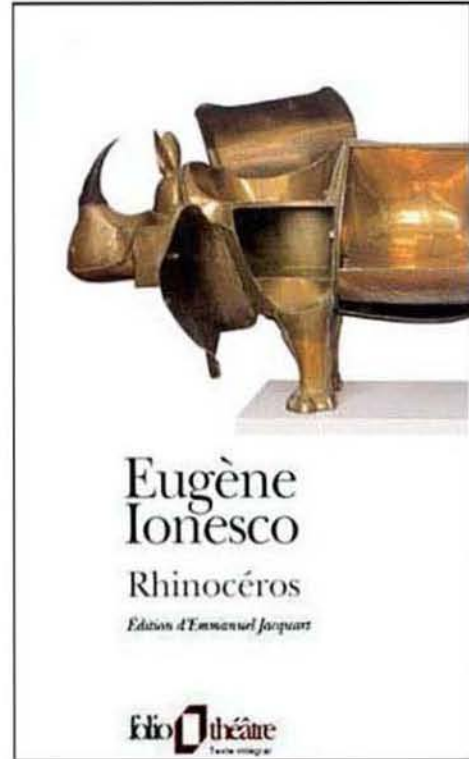
Texte intégral
+ dossier par Olivier Rocheteau

20^e
siècle

+ Lecture d'image par Ferrante Ferranti



folio plus
classiques



GIRO DEL ROSTRO



MULTITUD RINOCÉRICA
SIN ROSTRO



Rostridad

En una de las ilustraciones de *Rhinocéros*, aparece el dibujo de un rostro y, tras de él, una multiplicidad de cuernos de rinoceronte. Nos mira de frente, apelativamente. En otra, el rinoceronte, lleno de cascos superpuestos, se encuentra de perfil, mirando hacia algún punto desconocido, pero definitivamente no hacia nosotros. El grabado de Durero, la estatuilla de hojalata sin mirada y las figuras acolchadas de las otras portadas también guardan esta postura. Por un lado, el rostro humano frontal y apelativo; por el otro, las cabezas animales de perfil. Una portada, particularmente inquietante, muestra la fotografía de un rostro en 45°, deformado por un efecto de barrido que recuerda los cuadros de Francis Bacon: un ojo nos mira directamente, el otro es apenas perceptible (llama la atención que esta mirada oblicua, a pesar de no mostrar signos explícitos de rinocerosis, resulta mucho más perturbadora que la ilustración del rostro apelativo, cuya frente verdosa exhibe un cuerno en ciernes). Curiosamente, la deformación fotográfica, que como portada de *Rhinocéros* alude a la metamorfosis, acentúa la polaridad hasta aquí trazada: mirada frontal apelativa y postura de perfil,¹ o más bien que se perfila en la medida en que se deforma. Estas composiciones captan un fenómeno que varios han reconocido en las piezas de Ionesco: la pérdida del rostro y la creación de rostros monstruosos. “Personajes sin caracteres. Fantoques. Seres sin rostros.”² No hay, sin embargo, ningún degollado, pues lo anterior no atañe al ocultamiento de sus cabezas, sino al desmontaje de lo que Deleuze llama la *rostridad*.

El papel del rostro en la comunicación es, en gran medida, evidente: “La forme du signifiant dans le langage, ses unités mêmes resteraient indéterminées si l'auditeur éventuel ne guidait ses choix sur le visage de celui qui parle.”³ Sin el rostro del emisor, el lenguaje conquista la polivocidad, siendo éste la instancia última que acepta o rechaza los significados que se le atribuyen: *¿qué significa ese gesto? ¿en qué estás pensando? ¿qué quisiste decir?* No importa que sea un rostro ausente u oculto,

¹Faltaría el rinoceronte de espaldas, aunque en gran medida el rinoceronte que es sólo cuerno, como el fondo de la primera portada, es todavía más radical.

²Ionesco, *Notas y Contranotas*, 152.

³Deleuze y Guattari, “Visagéité” en *Mille plateaux*, 206.

pues organiza los enunciados como si estuviera ahí. Los fantoches de Ionesco pueden mostrar toda su cara: los enunciados, sin enganchar su significado en rostro alguno, erran en todas direcciones, quedando tan pronto a la deriva (el “absurdo”) como atrapados en sistemas significantes (algunos descifraron *La Cantatrice* en clave rosacruz.¹)

Pero el rostro individual no aparece sin que exista ya una rostrificación a todos los niveles: “ce ne sont pas non plus les visages concrets qu'on pourrait se donner tout faits. Les visages concrets naissent d'une *machine abstraite de visagéité*, qui va les produire en même temps qu'elle donne au signifiant son mur blanc, à la subjectivité son trou noir.”² La rostridad es una máquina con dos piezas: el muro blanco (informático) que marca el límite de lo decible y pensable -la realidad dominante-, y el hoyo negro de la subjetividad que ordena y distribuye las dicotomías en la comunicación, (rostrificando a su vez al individuo, con sus ojos dentro de agujeros negros y el muro blanco de las mejillas.)

Dicho con más detalle, la rostridad es “une fonction de bi-univocisation, de binarisation”: un muro blanco significante que dicotomiza (eres hombre o mujer, viejo o joven, casado o soltero: uno o el otro) y un hoyo negro subjetivo de binarización que acepta o rechaza los rasgos de rostridad (demasiada altivez, demasiada sumisión; me hablan demasiado cerca, con suficiente respeto: sí o no); pero tan pronto como un individuo escapa al rostro-tipo (un hombre adulto blanco de expresión adecuada), se reubica en un nuevo rostro, concebido como una desviación gradada del anterior o de los anteriores: ni hombre ni mujer: un travesti; ni adulto ni niño: adolescente, etc.

Bérenger lleva rostro: podemos aún ser interpelados por él, ubicarlo, conocerlo. Para Philippe Sénart, es un “pequeño burgués, un ‘ciudadano medio’, de ‘mediana edad’, calvo, algo barrigudo [...] Lleva un bigote gris, una chaqueta negra, un pantalón a rayas, un cuello duro algo raído. Cuando no es escribiente, es empleado. Pero siempre tiene aspecto de un pequeño burócrata”.³ Nada falta: es una

¹ Así lo refiere Jacques Lemarchand en su “Prologue” al primer tomo de *Théâtre* de Ionesco. Pero ese ejemplo, aunque el más extravagante, no es el único; Gilbert Tarrab hace lo propio en *Ionesco à coeur ouvert*, pese a la resistencia de su entrevistado a dejarse leer bajo un enfoque marxista.

² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, 207.

³ P. Sénart, *op. cit.*, 37.

subjetividad cuyo rostro frontal interpela y puede ubicársele en el mapa significativa: un empleado promedio y taciturno.

Pero hay sociedades que hacen rostro y otras que no, así como hay teatro codificado por el rostro y teatro donde éste cede o transita “vers les régions de l'assignifiant, de l'asubjectif et du sans-visage.”¹ Así lo quería Artaud, exaltando el lenguaje del cuerpo, y así lo hacen varias obras de Ionesco, no sin mutaciones de importancia, pues “quand le visage s'efface, quand les traits de visagité disparaissent, on peut être sûr qu'on est entré dans un autre régime, dans d'autres zones infiniment plus muettes et imperceptibles où s'opèrent des devenirs-animaux, des devenirs-moléculaires souterrains, des déterritorialisations nocturnes qui débordent les limites du système signifiant.”² Devenir rinoceronte y perder el rostro.

Es decir que no sólo los personajes-fantoches huyen del régimen significativa, sino también los rinocerontes, con su corporeidad masiva, sin rostro que los identifique; hay, como dicen, una pérdida de la identidad: es imposible distinguir uno de otro (*Ils sont tous pareils, tous pareils!*). ¿Un mundo sin diferencia? Eso cree Philippe Sénart, en lo que parece una concepción rostrificada de la diferencia, que la concibe como oposiciones y grados de desviación, sin advertir que la diferencia máxima no es la de dos contrarios, sino la que existe entre dos gemelos, con sus divergencias casi imperceptibles, intensivas. Por supuesto, siempre es posible hacer bi-unívoca la diferencia generando nuevos grados de desviación (ni blanco ni negro: amarillo; *ils sont jaunes!*) y así sucede con los rinocerontes: los personajes no dejan de preocuparse por rostrificar a los paquidermos: polemizan sobre su unicornidad o bicornidad, piden estadísticas sobre ello, se aferran a los vestigios de la rostridad (el sombrero del Logicien). “Des unicornes, des bicornus, moitié moitié, pas d'autres signes distinctifs!” (219): evidentemente, esta máquina social opera para que los cuernos se vuelvan rasgos de rostridad e identidad. Las cabezas rinocéricas, sin embargo, no se dejan rostrificar fácilmente: *peut-être ils sont*

¹Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, 230.

²Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, 145.

tous les deux pareils [unicornus et bicornus]!, dice alguno; luego, ante la proliferación, las estadísticas se muestran incompetentes:

Bérenger: Combien y-a-t-il d'unicornus, combien de bicornus parmi eux?

Dudard: Les staticiens doivent certainement être en train de statistiquer là-dessus. Quelle occasion de savantes controverses!

Bérenger: Le pourcentage des uns et des autres doit être calculé tout à fait approximativement. Ça va trop vite. Ils n'ont plus le temps. Ils n'ont plus le temps de calculer! (214)

Pero, cuanto más se ha fracasado en crear un rasgo de rostridad a partir de los cuernos, empieza la consolidación del rostro-tipo Bérenger; cada vez más, los rinocerontes son juzgados como enfermos y locos, diluyendo así su monstruosidad. (“Ils sont tous devenus fous. Le monde est malade. Ils sont tous malades”, 234) Ya se trata menos de la otredad que de una masa de “desviados” atentando contra la normalidad, con una salud física y mental deficiente (*écarts-types de déviance*, diría Deleuze.)

En medio de la multiplicidad de rinocerontes sin rostro, se encuentra el enclave donde la pareja Bérenger-Daisy se miran frente a frente (“vis-à-vis de nous-mêmes”, 227), marginando un poco lo que sucede afuera en nombre de su refugio pasional, como si fueran un solo ser (“Tu te mêles bien de la mienne [ma vie]”, le dice Bérenger a Daisy.). Los rinocerontes, sin embargo, extienden su presencia monstruosa:

Daisy: Il faut être raisonnable. Il faut trouver un *modus vivendi*, il faut tâcher de s'entendre avec.

Bérenger: Ils ne peuvent pas nous entendre.

Daisy: [...] Mais nous devrions essayer de comprendre leur psychologie, d'apprendre leur langage.

Bérenger: Ils n'ont pas de langage! Écoute... tu appelles ça un langage? (235)

Más tarde, Daisy ve incluso que cantan, danzan, juegan, bellos en su monstruosidad (!). “C'est leur façon. Ils sont beaux”(241)- dice, antes de perderse en la multitud. Queda el rostro solitario de Bérenger, el agujero negro de una subjetividad que se resiste a desaparecer profiriendo un desconsolado soliloquio... pero ¿A quién se dirige, si ya no existe el *tú* de su amada? ¿de qué alcayata oculta se sostiene su subjetividad? Y ¿en qué lengua? (“Mais quelle langue est-ce que je parle? Quelle est ma langue? Est-ce du français, ça? [...] On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le

contester, je suis seul à le parler. Qu'est-ce que je dis? Est-ce que je me comprends?”, 244) Difícilmente podrá mostrarse mejor la composición de la rostridad, pues ¿qué es el yo sin el sistema signifiante que lo ubique, sin su muro blanco? Ese supuesto héroe del individualismo enuncia así la más dura crítica a la ilusión del yo autónomo y autodeterminado, pues su más profunda interioridad está hecha y necesita de la lengua del otro: *Est-ce que je me comprends?*

Bérenger toma su carabina y consolida, como un rey en mitad del caos, su rostro y una subjetividad sólo sostenida por la amenaza. Régimen paranoico o despótico de un teatro clásico en medio de la esquizofrenia social del teatro artaudiano y vanguardista:

Hay que liberar la tensión dramática sin recurrir a ninguna verdadera intriga, a ningún objeto particular. Conducirá sin embargo a la revelación de algo monstruoso; es necesario, por otra parte, pues el teatro es, al fin y al cabo, revelación de cosas monstruosas, o estados monstruosos, sin rostros, o de rostros monstruosos que llevamos dentro de nosotros. [...] Teatro abstracto. Drama puro. Anti-teatro.¹

Teatro esquizofrénico del afuera o multiplicidad esquizofrénica

Los cuernos y los rinocerontes parecen tener toda una historia que contar en el ámbito artístico y en particular en el surrealismo. Si la primera imagen que viene a la mente es la de Durero, en seguida aparece la escultura monumental de Salvador Dalí. Emmanuel Jacquart recuerda también un pasaje del libro de Job y un guión de ópera de Verlaine antes de concluir que “comme l'unicorne, le rhinocéros figure dans l'iconographie contemporaine en raison de ses connotations phalliques et de sa dimension mythique. C'est cette dernière caractéristique qui retint l'attention d'Ionesco qui fit du rhinocéros l'emblème d'une pensée redoutable et sectaire.”²

Pese a ser ilustrativa, a la explicación de Jacquart se le escapa el hecho de que en la pieza ya no se trata de un solo rinoceronte como unidad (molar), sino de una multiplicidad que de hecho anula el simbolismo fálico que luego le amerita. Es una coincidencia feliz que la reflexión sobre las multiplicidades moleculares o esquizofrénicas se refiera desde el principio a los rinocerontes y sus

¹Ionesco, *Notas y Contranotas*, 151-152.

²E. Jacquart, “L'image du rhinocéros” en Ionesco, *Rhinocéros**, 292.

cuernos. Así, a propósito de esto, Guattari y Deleuze apuntan que “quand Salvador Dalí s'efforce de reproduire les délires, il peut parler longuement de LA corne de rhinocéros; il ne sort pas pour autant d'un discours névropathe. Mais quand il se met à comparer la chair de poule, sur la peau, à un champ de minuscules cornes de rhinocéros, on sent bien que l'atmosphère change et qu'on est entré dans la folie.”¹ Debemos entender entonces que el cuadro de *Carne de gallina rinocérica* de Dalí (aunque podríamos añadir *La elevación de Santa Cecilia*) bloquea el discurso neurópata con la multiplicidad de cuernos así como, siguiendo a Freud, “la multiplicité de petites cavités empêcherait le névrosé de les utiliser comme substituts des organes génitaux féminins.”²

Hay que decir que debería bloquear también el discurso psicologista para nuestra pieza, pero esto no ha sucedido en la crítica. En cambio, una de las portadas ya mencionadas da cuenta de las multiplicidades: un rostro en primer plano, una multitud de cuernos al fondo. Otra, no menos suspicaz, reproduce el grabado de Durero, pero en vez de poner uno solo, atiborra el espacio con muchos de ellos. Pareciera que los artistas e ilustradores comprendieron mejor que muchos críticos de qué fenómeno se trataba.

Es que los rinocerontes, en tanto multiplicidad, poco tienen que ver con la escultura monumental de Dalí ni con el solitario grabado de Durero. Bérenger mismo recalca que sus rinocerontes urbanos andan en manada; Ionesco se pregunta si debe hablarse de ellos en plural o singular, y quizá lo más correcto sea hablar en plural y singular al mismo tiempo, sin artículo: *rhinocéros*, y referirse a uno de ellos con un partitivo, como sucede en la pieza por un equívoco afortunado (“L'Épicière, à L'épicier: Va donc lui porter une autre bouteille! / Jean, à Bérenger: Du rhinocéros, voyons, du rhinocéros.”, 29.) Decir *il y a* du *rhinocéros*, como si se trataran de algo líquido y difícil de contabilizar, pues una multiplicidad como ésta no se deja cuadrangular en un espacio cerrado (la familia, el trabajo, la escuela) sino que tiene una afinidad contundente con un afuera liso y sin

¹*Mille plateaux*, 39.

²*Id.*

métrica (“Ils déversent sur le boulevard”, 213; “Il faut faire quelque chose avant d’être submergés”, 209.)

Pero es precisamente con estos monstruos que el teatro abstracto al que aspira Ionesco se realiza. La novela familiar, comedia romántica o ficción paranoica no pueden ser sino un punto de partida, un adentro codificado y cuadrículado del que conocemos de antemano el guión y los papeles (mujer-hombre, madre-padre-hijo, jefe-empleado, profesor-alumnos); el “teatro abstracto” es esquizofrénico. Es un teatro donde los personajes tienen cada vez menos importancia en tanto tales, pues valen en la medida en que desarticulan sus roles y sus “psicologías”, quedando sólo ritmos e intensidades en un afuera sin códigos o con códigos más laxos.

Mayoridad de Bérenger

Bérenger: Ce sont les rhinocéros qui sont anarchiques puisqu'ils sont en minorité. [...]

Daisy: C'est une minorité déjà nombreuse qui va croissant...(208)

¿Cómo es que en este diálogo el concepto de minoría se asocia al de anarquismo más que a la proporción? Pareciese que la minoría dependiera menos de una cantidad en relación a otra que de una diferencia cualitativa, porque encontrar la minoridad de uno mismo, de un grupo, de una lengua, no tiene que ver con diezmar poblaciones, sino más bien con una práctica que escapa a los códigos y a los territorios que por lo general la regula. Entonces ¿qué mejor equivalencia que entre el anarquista y la minoría? Partimos de esta definición para denunciar usos mayoritarios de la lengua, mucho más importantes que la cantidad.

Se ha mostrado cómo las metamorfosis en esta pieza trazan líneas de fuga, pero falta decir que cada vez que una línea de fuga es bloqueada, capturada o reterritorializada, un uso mayoritario ha intervenido. En el primer Jean, con sus afirmaciones categóricas, en las órdenes del Patron del café y de M. Papillon, en las acusaciones paranoicas de Botard y algunas de las frases del Logicien y Dudard, se hacen patentes los usos mayoritarios de la lengua. Lo que se reconoce menos es que el mismo Bérenger

recurre a actos de mayoría, aunque él sea el único en sostenerla:

Bérenger à Dudard: L'homme est supérieur au rhinocéros! (216)

No se entiende cómo las interpretaciones de *Rhinocéros*, tan atentas a las reminiscencias discursivas del fascismo, no sospecharan de una frase tan terminante como ésta. No es necesario, sin embargo, echar mano de dicho fenómeno histórico que nos conduciría a la concepción de esta pieza como representación de la realidad; basta saber que es un uso mayoritario, excluyente, discriminatorio y, por lo tanto, *micro-fascista*. Se intenta con él bloquear las líneas de fuga y los devenires que, desde el principio de la obra, no han dejado de entrar en juego y no cesan de llevarse a cabo.

De hecho, el único en no participar en estas líneas de fuga es precisamente el protagonista, quien comienza por ser un individuo altamente desterritorializado para, posteriormente, entrar en definiciones mayores, en lo que podría leerse casi como una novela de educación donde el personaje conquista su identidad: *Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout!* Nada de devenir aquí, sino, acaso, un porvenir.

Los críticos favorables a Ionesco, celebraron que él “ne combat pas le fascisme au nom d'une autre idéologie, mais au nom du 'bon sens' et d'une réaction instinctive de tout son être qui refuse la *libido dominandi*, la relation maître-esclave, la violence, la folie meurtrière et guerrière.”¹ Quedaría por explicar en qué consiste ese *bon sens* (buen juicio) tan sospechoso y con qué derecho se erige como una verdad que legitime esa supuesta “révolte de l'individualisme et du bon sens face au fanatisme.”² *Littré* lo define como “la saine et droite raison”, remitiéndolo a Descartes, quien en su *Discours de la Méthode* dice: “La puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égal en tous les hommes”. Se trata, como vemos, de un sintagma ligado al prejuicio, muy atacado en nuestros días, según el cual hay *una* razón y *un* buen juicio *naturales*, de modo que cualquier disonancia debe tomarse por una razón insana o, como

¹Emmanuel Jacquart, “Préface” en Ionesco, *Rhinocéros**, 16.

²*Ibid.*, 18.

dice Jacquart, una *raison qui déraisonne*. Está cimentado, además, en la confianza (usual en todas las lenguas dominantes y particularmente en la francesa) en que ese buen juicio es el propio y no el ajeno, pues desde la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal* se ha considerado el francés como la “lengua de la razón” desde un discurso etnocéntrico que puede rastrearse en varios momentos de su historia. Así, en *Modeste Mignon*, Balzac pone en labios de uno de sus personajes: “la supériorité de la France vient de son bon sens, de la logique à laquelle sa belle langue y condamne l’esprit ; elle est la Raison du monde !”.¹

Se podría objetar fácilmente que los fanatismos se basan en la confianza en el buen juicio de la causa propia y que ese *bon sens* bien puede servir para cimentar los campos de concentración y promulgar una Solución Final de exterminación. En este sentido, cabría recordar que Bérénger, y no otro personaje, se atreve a decir: “Il faut couper le mal à la racine” (187), “On devrait les parquer dans de vastes enclos, leur imposer des résidences surveillées” (210). Microfascismo solitario, tanto más temible si se admitiera que este personaje “exprime 'la conscience morale universelle’”.² En realidad, apenas si se vela lo endeble de la coartada de Bérénger: “Mais je sens, moi, que vous êtes dans votre tort... je le sens instinctivement, ou plutôt non, c'est le rhinocéros qui a de l'instinct, je le sens intuitivement, voilà le mot, intuitivement.[...] ça veut dire:... comme ça, na! Je sens, comme ça, que votre tolérance excessive, votre généreuse indulgence... en réalité, croyez-moi, c'est de la faiblesse... de l'aveuglement...” (198).

En esto se podría, curiosamente, acercar a Bérénger con Jean, pues los dos, cada cuál a su modo, apelan a la originalidad: el uno de la naturaleza, el otro de su espíritu. En ambos casos, se trata de una reterritorialización en cierto misticismo, ninguno más racional que el otro: pasado mítico o saber esencial, más allá del tiempo. En vano Bérénger lucha con las palabras, porque su elogio a lo intuitivo hace resonar el elogio a lo instintivo de Jean (*je le sens instinctivement, ou plutôt non, c'est le*

¹Honoré de Balzac, *Modeste Mignon*, 35.

²Emmanuel Jacquart, “Préface” en Ionesco, *Rhinocéros**, 26.

rhinocéros qui a de l'instinct, je le sens intuitivement) y, en ambos, aunque con más certeza en Bérenger, una entidad trascendente viene a justificar sus afirmaciones más (micro) fascistas.

Si no hubiera la necesidad de disfrazar a Bérenger de héroe, la crítica habría notado esto sin ningún problema. Lo cierto es que, como el Bérenger venal de *Le Piéton de l'air* y el ridículo de *Le Roi se meurt*, se trata de un *anti*-héroe con el prefijo bien merecido y no la paradoja de sus críticos, que aunque vean un personaje miserable moral e intelectualmente, se atreven a decir que en realidad es “an antihero who is a true hero”,¹ olvidando la bofetada que despacha a Daisy (convertida por Philippe Sénart en una Eva que “le traiciona. Seducida por la bestia se pregunta por qué hay que salvar al mundo”;² por lo demás, algo muy sensato, pues para regenerar la humanidad *ella* tendría que parirla.) Pasan por alto sus microfascismos, al tiempo que estigmatizan las transformaciones. Por otro lado, es significativo que, en una revisión posterior de la pieza, se recupere el valor de la interpretación disidente de Macabru, aunque no tanto para aceptar la positividad de las metamorfosis:

Trusting only to his individual resistance, he ran the risk of hysterical isolation from the start, and Pierre Macabru was not wrong in referring to Bérenger's last stand as 'une autre aliénation qui s'entête'. [...] Ionesco-Bérenger is incapable in uniting with others in active resistance; only a passive, isolated resistance is implied in *Rhinocéros*. It is here that the real ambiguity of the inspiration -rather than the 'meaning'- of *Rhinocéros* is to be found.³

No obstante, esta miseria del protagonista, incapaz de dar un punto de vista satisfactorio de todo lo que pasa sobre escena, es de hecho lo que le da su grandeza a la obra, tanto más grande cuanto mejor se califica de *litteratura menor*; tanto más fiel a la poética del dramaturgo cuanto que escapa a la etiqueta de Teatro à thèse y a sus propias explicaciones. Se trata menos de un error que de un procedimiento que acompaña a la escritura de Ionesco, quien asegura que “[i]l faut une certaine cruauté, un certain sarcasme vis-à-vis de soi-même. Ce qui est le plus difficile, c'est de ne pas s'attendrir sur soi ni sur ses personnages -tout en les aimant. Il faut les voir avec un lucidité méchante, mais ironique.”⁴ Dorothy Knowles puede quejarse de la ambigüedad de la obra *a causa de* su protagonista; ya muchos otros

¹Rosette Lamont, *Ionesco's Imperatives*, 148.

²Sénart, *Ionesco*, 39.

³Dorothy Knowles, “Ionesco's Rhinoceroses”, 306.

⁴Emmanuel Jacquart, *op. cit.*, 27.

habían deplorado la vaguedad con que Ionesco denunciaba al enemigo (*¿qué significan los rinocerontes?* preguntaban). Esto es, en realidad, lo que hace de esta pieza mucho más que una obra de mensaje, teatro “comprometido” o teatro “social”.

Porque hay algo en Bérenger que no coincide completamente con el gran paranoico: la duda. Su monólogo final es un itinerario delirante que tan pronto coquetea con el afuera esquizofrénico (“Ahh, ahh, brr! non, non, ce n’est pas ça”, 245) como se reterritorializa en su propia imagen y en su esencia humana. Entre ambos sólo media una puerta por la que Bérenger puede salir en cualquier momento, pero que, al final, decide no traspasar, de manera que el cierre de la pieza mantiene dos horizontes nítidos, en conflicto pero sin mezcla. Acaso sea esta solución la que potencie el valor de Bérenger – menospreciado por irresoluto- y, al mismo tiempo, el de la pieza de *Rhinocéros*, pues lejos de tratarse de un final aleccionador y didáctico, como sugiere Poirot-Delpech, pone en escena la tensión existente entre el teatro tradicional, con sus personajes comunicativos, y el teatro del afuera (anti-teatro), impersonal y “abstracto”.

Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagario (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y *otro límite*, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos) que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje.¹

Si aceptamos esta aseveración de Roland Barthes, ¿no será ésta una de las obras más placenteras de Ionesco, cuyo “erotismo” mermaría si Bérenger deviniera rinoceronte? En *La cantatrice chauve*, *Les salutations*, *La jeune fille à marier*, piezas breves y divertidas, el ambiente es del todo diferente. Se trata mucho más de un lenguaje nuevo que de la destrucción del lenguaje, como sucede en *Les chaises*. Por su parte, *Rhinocéros* es más bien una pieza en donde *los bordes se tocan*, y esto gracias a Bérenger, que mantiene esta tensión fuera y dentro de él, con nostalgia por un régimen subjetivo o pasional (inseparable de cierto teatro personal y comunicativo), que no impide que sufra la seducción del afuera rinocérico, con su belleza monstruosa y desconocida (“Bérenger: Tu appelles ça

¹ Roland Barthes, *El placer del texto*, 15.

de la danse? / Daisy: C'est leur façon. Ils sont beaux", 241).

“Esos dos límites –el *compromiso que ponen en escena*- son necesarios. Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica”¹

RECUENTO

En una literatura mayor la pregunta que se plantea es: ¿qué expresión es la adecuada para un contenido específico?; por otro lado, una literatura menor no es más que un proceso de experimentación, que sólo concibe los contenidos después de haber desarrollado una forma *asignificante*.² En el caso de Ionesco, la experimentación preside la actividad creadora, y la forma, sin encontrar ningún freno en lo que debe expresar, adopta figuras caprichosas, crece tumoríferamente por cualquiera de sus vértices: fórmulas de saludo que embotan toda acción dramática, sillas que proliferan sobre el escenario, cuerpos que crecen descomunadamente. Dicho en pocas palabras, el relato no existe sino para soportar sus propias líneas de fuga, sus desterritorializaciones.

Así, en *Rhinocéros* el relato convencional, construido a partir de personajes que quieren, pueden o saben hacer algo, empieza a resquebrajarse desde el momento en que uno tras otro se van convirtiendo en rinocerontes. Así, en un primer momento, nos encontramos con la comedia romántica de Bérenger, la historia de cómo el protagonista logra, después de divertidas peripecias, enamorar a su amada. Esta feliz comedia se ve interrumpida, sin embargo, por los rinocerontes y el fenómeno de la metamorfosis. Surgen entonces otras líneas argumentales menos fuertes, como la “novela detectivesca” de Botard, quien promete ilusoriamente resolver el “falso misterio” de los rinocerontes, encontrar a los culpables y desenmascarar esa confabulación.

Podríamos tranquilizar a Botard señalándole que los críticos de Ionesco se han encargado de

¹ *Id.*

² “Una literatura mayor o establecida sigue un vector que va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene. Lo que bien se concibe, bien se enuncia... Pero una literatura menor o revolucionara comienza enunciando y sólo después ve o concibe.” (G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 45.)

ello: según la lectura canónica, esta pieza describe el ascenso del nazismo. Los críticos han aplicado su “infalible método de interpretación” para encontrar a los culpables: nos dicen que Ionesco ha escrito una denuncia contra las ideologías, inspirado por la época en que los nazis tomaron el poder mientras en Rumania prosperaba el partido fascista de la Guardia de Hierro. Ahora sólo falta repartir los papeles: el Logicien será un miembro de la *intelligentsia* -Goebbels o Nae Ionescu¹ por ejemplo- mientras que Botard, Papillon y el Vieux Homme serán las masas engañadas por intelectuales como Dudard – digámosle Mircea Eliade o Jean Paul Sartre-, en colaboración con hombres inteligentes e iracundos como Jean (quien podría tener algo del carácter de Emil Cioran.) Mientras tanto, el héroe Bérenger-Ionesco miraría el colapso del humanismo decidiéndose a no sucumbir a él. ¡Al fin un teatro político! celebran los brechtianos.

Nada de lo anterior nos haría pensar que se trata de teatro de vanguardia ni de literatura menor, pues lo que se describe es el itinerario de una obra realista que se limita a reflejar una situación histórica mediante el genio de un gran autor, que expresa sus íntimas inquietudes en un teatro donde el espectador se identifica con el héroe, o bien critica a la sociedad desde la comodidad de su sillón. Pero el teatro experimental, la literatura menor, no se explica ni por la estética romántica ni por el distanciamiento brechtiano, sino por la desterritorialización de la lengua.

La versión en español traduce como *El rinoceronte*² el título de la pieza de Ionesco, a pesar del número de paquidermos que supone, es decir, todos los habitantes de una pequeña ciudad que transmutan, y a pesar de que ese sustantivo francés invariable permite tanto el plural como el singular,

¹ Así lo consigna Leignel-Lavine. Nae no tiene vínculo de parentesco con nuestro autor.

² Por ejemplo: Ionesco, Eugène, *El Rinoceronte*, 6ª Edición, Losada S.A., Buenos Aires, 2003. Tal parece que también en francés esta ausencia ha producido incomodidad, pues en las entrevistas y comentarios el título de la obra aparece precedido a menudo de un artículo definido singular masculino (*Le Rhinocéros*), mientras que la edición alemana prefiere anteponerle uno plural (*Die Nashörner*) y la inglesa prescindir de ello, pero pluralizando el sustantivo (*Rhinoceroses*). A propósito, Ionesco comenta: “*Rhinocéros* est peut-être au singulier, peut-être au pluriel. Je joue sur l'équivoque orthographique. Finalement, à mon avis, ce devrait être plutôt au singulier: il s'agirait de la totalité rhinocérique. On dit *Rhinocéros* évidemment, et non *le Rhinocéros*. Dans la collection du Manteau d'Arlequin, le correcteur a cru bien faire en mettant l'article. Trop paresseux pour corriger – ou trop négligent, aux réimpressions successives -la correction du correcteur...” (Jacquart en *Rhinocéros**, 312-313 *apud* Ionesco, *Rhinocéros*, éd. Claude Abastado, Bordas, 1986, p.48). Jacquart se sorprende del tono dubitativo de Ionesco, el cual no delata otra cosa que la ambigüedad de la obra misma.

ambigüedad que se encuentra en la deliberada ausencia de artículo del *Rhinocéros* original. De origen griego, el sustantivo *rhinocéros* es adoptado por la lengua francesa casi sin mayor cambio, salvo uno inevitable: incluir en la misma palabra la singularidad y la pluralidad, convirtiendo, según sea el caso, una desinencia nominal en un morfema de número. Es en cierta forma una palabra que se desdobra, una unidad que se multiplica, a la vez singular y plural.

Desde el título, esta obra se halla en un acusado devenir-imperceptible, que rompe con una de las dicotomías de la lengua, la del plural y lo singular. Pero *Rhinocéros* no se limita a ello, sino que mina al lenguaje en los pilares mismos que lo apuntalan: el sujeto, la organización y el sentido. La fonología nos ha enseñado que no hay lengua sin una organización que dicotomice los sonidos: pues bien, *Rhinocéros* responde con sonidos desterritorializados, intensidades puras, bufidos animales. Se suele asumir también que no hay lengua sin sentido: he aquí que *Rhinocéros* destruye toda metáfora que le de sentido a la pieza, no dejando que subsista sino el suficiente para realizar la desterritorialización. Por último, se dice que no hay lengua sin sujeto, pues este es el horizonte de inteligibilidad del sentido, entendido como un querer-decir: pero esta pieza de Ionesco disuelve al personaje como sujeto, dejándolo subsistir únicamente como proceso, metamorfosis, devenir-animal.

Ahora bien, puede ser inorgánica pero se le califica de clásica; es impersonal y se la lee como expresiva; es indiscernible y se traduce en términos de “nazificación”. ¿A qué se debe esto? Pues a que es también la más reterritorializada: mientras más personajes abrazan un devenir-rinoceronte, más se subjetiviza Bérenger (*yo soy yo, yo soy yo*, clama el paranoico); mientras los personajes-rinoceronte entran más en un devenir-multiplicidad, más se convierte Bérenger en un héroe clásico, con una misión que asume como destino: yo seré hombre hasta el final. De igual manera, entre menos esencia tienen los rinocerontes, mejor se les convierte en una metáfora de las ideologías, del totalitarismo, del fascismo, del comunismo, del conformismo, etc. Incluso Daisy aventura su propia interpretación, acusándolos de ser descendientes del socialismo utópico del conde de Saint-Simon.

No obstante, *Rhinocéros* lleva al máximo la desterritorialización de la lengua que, bajo otros

nombres, ha sido tan señalada en el autor rumano. No es del todo cierto que desde *La Cantatrice chauve* Ionesco haya ido abandonando los procedimientos de anti-lógica y de descomposición del lenguaje: en *Rhinocéros* esto se lleva a tal grado que ya no sobreviven sino sonidos desarticulados, gritos de pura intensidad. Y no sólo en los rinocerontes, sino en todo lo que entra en contacto con ellos y aún lo que no: así, en el primer acto, la repetición de los mismos diálogos en boca de diferentes personajes arranca a la lengua su sentido (informático y comunicacional), al tiempo que borra las psicologías de personaje; así también el Logicien, después de haber dado sus lecciones sobre los silogismos, al aparecer los rinocerontes somete la lógica a una nueva investidura esquizo, que ya no funciona por proposiciones esencialistas como el silogismo, sino desplegando posibilidades opcionales por síntesis “o bien/ o bien”.

Y es que los rinocerontes, en tanto asignificantes o indiscernibles, minan la tendencia esencializante del lenguaje, la primacía del verbo *ser*: Los críticos, haciendo un uso mayoritario de la lengua, se preguntan, como Bérenger y Botard, qué significan los rinocerontes, qué es la rinoceridad. Sin duda *hay* rinocerontes en la pieza, pero no significan nada y la rinoceridad no existe: quizá se trate más bien de la negación de las esencias y los principios. Si fueran personas, entonces podrían constituir un centro de significancia, un horizonte de inteligibilidad, pero no es así: son la abolición de estos centros, un devenir.

Los berengueristas quieren ver en los rinocerontes un enemigo al que llaman la rinoceridad. Pero queriendo ver su otro, no logran sino alucinar su contrario, sin entender que los rinocerontes son la diferencia absoluta, un otro que no es el opuesto de algo más, sino pura intensidad. Dudard señala cómo cada metamorfosis fue particular, no obedeciendo ni a un mismo esquema ni a una misma causa. Un recuento de las metamorfosis de los personajes nos dará una idea: M. Papillon testimonia la búsqueda del espacio abierto, un viaje al campo para desafanarse del yugo del trabajo de oficina, del yugo de mandar; Botard es más bien quien se despoja de sus atavíos de profesor y aprende a aprender uniéndose a una comuna; Daisy abandona el espacio doméstico de la comedia romántica: el amor

conyugal... las peleas, bofetadas, berrinches, el cuidado de los bebés y la maternidad. Dudard deja igualmente los celos conyugales, pero su devenir tiene un dejo de orientalismo: no juzga, no castiga, se limita a transitar. Jean abandona las obligaciones civiles y la urbanidad que lo caracterizaban: abraza una máquina de guerra y de abolición, se vuelve anarquista, sin duda dispuesto a sumarse a un grupo de rinocerontes malhechores, una horda nómada para ir a asaltar la ciudad de Roma por enésima vez.

En lo general, puede apreciarse que la ciudad entera se ve atravesada por un proceso de molecularización, en la medida que van menguando las dicotomías de los grandes conjuntos molares del trabajo-vacaciones, la casa-calle, lo privado-público, lo femenino-masculino. En un primer momento, los espacios más estratificados son abandonados (la oficina, la casa) y las calles tomadas, pero luego la calle - el Afuera - *entra* en las casas, sumergiéndolo todo en una masa molecular indistinta. Esta molecularización se ve confirmada por el modo de propagación de las metamorfosis, señalado por la crítica como *el contagio*. No obstante, los préstamos lingüísticos del léxico clínico fueron menos afortunados después, cuando se diagnosticó como “rinoceritis” lo que en realidad se trataba de *rinocerosis* (devenir-rinoceronte), y cuando se pasó por alto la evaluación de Bérenger, quien sufría de un caso evidente de *berengueritis alérgica*. Masificación: molecularización de lo social; desobjetivación o pérdida del rostro: devenir-multiplicidad. Bérenger tiembla de miedo en el centro de su sala-comedor.

Pero es precisamente entonces, cuando han desaparecido todos los centros de significancia de la obra, que emerge Bérenger como el único centro restante, estableciendo así un régimen de significante despótico (todo parece hecho en contra o a favor de Bérenger, cual si este fuera el centro del mundo). Lo relevante es que esta pieza sea, por un lado, la más menor de Ionesco, aquella donde la desterritorialización es más fuerte, donde la lengua se desarticula hasta no ser sino sonido animal intenso; por el otro, la más reterritorializada, pues reestablece un centro de significancia con Bérenger, codificaciones paranoicas del fenómeno que sucede afuera. Es como si en algún lugar de un cuadro de Jackson Pollock se sentara un Dios Padre sin vasallos ni sujetos, rodeado por todos lados de un caos

monstruoso y bullente. A una fuerza desterritorializante absoluta de procesos esquizofrénicos, la respuesta es un Bérenger paranoico que se repite temerosamente su eterna frase: *soy yo, (yo) soy yo*. En este momento de la pieza ha desaparecido toda polifonía,¹ cualquier otro centro de significancia que no sea Bérenger, quien desde su trono de déspota desolado reina para sí mismo sobre el sentido. Es por ello que puede decirse que *Rhinocéros* ha alcanzado el clasicismo, si por ello entendemos la perfección de la obra que se cierra sobre sí misma, pero por otra parte nunca ha sido menos clásica, desgranándose por todos lados y sólo vagamente sostenida por el despotismo semiológico de Bérenger, por su paranoia; ambos aspectos hacen de *Rhinocéros* al mismo tiempo la pieza “más” *menor* y “más” *mayor* de Eugène Ionesco, situándola en la línea de fuego de la polémica en torno a su teatro.

¹ En efecto, la polifonía, tal como la introdujo Bajtin al análisis literario, depende de personajes en tanto subjetividades, capaces de establecer diálogos virtuales o concretos entre sí. En los últimos instantes de *Rhinocéros*, queda por un lado el monólogo de Bérenger y por el otro el libre juego formal de los rinocerontes, de manera que, por más que exista cierta riqueza semántica, ya no es posible hablar de *polifonía*.

EL INSURGENTE Y LA CIUDADELA

Existen otros medios de teatralizar la palabra: llevarla hasta su paroxismo para devolver al teatro su medida, que reside en la desmesura; el verbo mismo debe estar tenso hasta sus últimos límites, el lenguaje debe casi estallar, o destruirse, en su imposibilidad de contener los significados.

Notas y contranotas, 23.

Le théâtre [...] doit être la patrie universelle, le lieu de rencontre de tous les hommes qui communient dans la même angoisse et les mêmes espérances que révèle l'imagination, non pas arbitraire, ni réaliste, mais expression de notre identité, de notre continuité, de notre unité.

Antidotes, 178.

¿Teatro del Absurdo?

Tanto en Francia como en otros países de Europa no pasó inadvertido que el teatro posterior a la Segunda Guerra Mundial estaba marcado por cierta tendencia de ruptura con el teatro realista y naturalista y, hasta cierto punto, también con los dramaturgos “modernistas” como Paul Claudel o Jean Giraudoux. Aunque a veces se apreció el parentesco surrealista y dadaísta, la distancia temporal con aquellas corrientes de la entreguerra puso las obras de Ionesco (Adamov, Audiberti, Beckett, Genet, Tardieu, etc.) en sintonía con Sartre y Camus y, al final, la categoría que se les impuso fue la de “Teatro del Absurdo”, que remite al estudio homónimo de Martin Esslin publicado en 1961. No obstante, basta imbuirse un poco en el tema para reconocer una verdadera pugna de términos: “*Anti-théâtre, Théâtre de l'absurde, théâtre d'avant-garde, théâtre expérimental, critique ou protestataire, métathéâtre, farces métaphysiques, comédies sombres et tragi-comédies modernes.*”¹ A esta primera lista, E. Jacquart añade *Nouveau Théâtre, Athéâtre, théâtre de la condition humaine, ~ apocalyptique, ~ de choque y ~ de misfits*, además de aventurar su propia apuesta con el término de *Théâtre de Dérision*.

Ninguna de estas etiquetas puede ser inocente, puesto que representan un sesgo que incluye a algunos dramaturgos y excluye a otros, poniendo el acento sobre ciertas características y soslayando las

¹ E. Jacquart, *Théâtre de Dérision*, 35.

demás. Ni siquiera es posible concederles la misma importancia a todos los apelativos: mientras que algunos apenas tienen un carácter adjetival, otros, sostenidos por gruesos volúmenes académicos, postulan un nuevo género. Una revisión detallada de este abanico de etiquetas genéricas excede por mucho los propósitos y posibilidades de un trabajo como éste, pero conviene glosar algunas a fin de emitir una opinión propia al respecto.

Como ya se dijo, el término de Martin Esslin resulta a estas alturas ineludible por haber sido sustentado en un estudio pionero, ya clásico, sobre estos dramaturgos, agrupados en una constelación. Así, Esslin esboza sus características (a-narrativo, a-psicológico, tiempo no lineal, anti-intelectualismo) y le da una genealogía que lo mismo incluye las bufonerías, clownerías y escenas burlescas que la Commedia dell'arte, el *no sense* de Lewis Carroll y el teatro puro artaudiano, además de “clásicos” del teatro como Marivaux, Molière, Shakespeare y Aristófanes; al final es difícil saber de qué no se nutre este teatro pues, con justa razón, se citan los nombres de Büchner, Strindberg, Kafka, James Joyce, Alfred Jarry y Apollinaire.

A pesar de sus aciertos, cabe dudar un poco del libro de Esslin desde que su capítulo medular se intitula “The significance of the Absurd”, pues quizá el absurdo sea, por el contrario, aquello que se rehúsa a cualquier significación. Para Esslin, sin embargo, no hay paradoja posible, pues sostiene que el absurdo *significa* que ya no hay certidumbre sobre los valores morales esenciales y el lugar del hombre en el universo, puesto que Dios ha muerto. Todo esto tiene algo de acertado, pero en lo que concierne a Ionesco, esta ausencia no es únicamente moral, sino a todos los niveles. Vacío ontológico en el centro de las cosas, dice Richard Coe.

Este vacío tiene algo de trágico, es cierto. Al menos así se presenta en algunas obras (*Les chaises*, mas no en *Les salutations*) y también en los comentarios de las obras, pero no por esto se olvida que también es un teatro cómico, pues, a diferencia de la tragedia clásica en que los héroes sufren los sinsabores de su destino con cierta solemnidad, aquí los personajes sufren -o gozan- por unas cosas que son así pero pudieron ser de otro modo, sin referirse a un sistema de valores sólido que

apuntale sufrimiento. Lo trágico es que su tragedia es ridícula. Comitragedia, dicen algunos, pues no se trata de una tragicomedia en el sentido antes dicho, sino de algo que saca sus consecuencias últimas de la ausencia de ley: todo es contingente. Si el teatro de Ionesco dice algo sobre lo universal es solamente que no hay universales. El mismo Jacquart hace su aportación a esta lectura, pues supone que “ne croyant vraiment ni à Dieu ni à l'homme, se sentant prisonnier d'une condition humaine dépourvue de sens, ne voulant sombrer ni dans la “folie” ni perdre le masque qui lui permet de conserver un soupçon de dignité, le dramaturge se trouve amené à ironiser à ses propres dépens, à s'abandonner à un rire grinçant, à la fois comique et tragique. *La dérision coïncide avec l'autodérision.*”¹

Asímismo debe agradecersele a Jacquart que censure las “connotations sartrienne et camusienne” del apelativo de “Teatro del Absurdo”.² En realidad, no sólo se trata de una connotación pues, partiendo de la visión de Esslin (y luego también Grossvogel), hay una verdadera igualdad entre el absurdo de las obras de Ionesco y el de ciertos existencialistas; para Esslin, la única diferencia sería que los nuevos dramaturgos dan la versión sensible de que lo que en Sartre y Camus es intelectual (incluso en sus obras menos realistas, como *Huis Clos*). No obstante, como ya lo insinúa E. Jacquart en su propio libro, *Theatre of Absurd* no elucida las complejas relaciones de este teatro con el pensamiento de Sartre y ciertamente entraría en conflicto con una lectura atenta de Camus, cuyo absurdo pesimista no se deriva de una incertidumbre ontológica, sino de una voluntad y valores humanos enfrentados a la indiferencia de un mundo que carece de una ley moral inherente (*Le mythe de Sisyphe* en el género ensayístico y *Caligula* en el teatro). Solamente puede lamentarse que Jacquart no lleve muy lejos esta crítica, pues, aunque prefiera su propia concepción de *Théâtre de Dérision*, acepta a medias el *absurdo* de Esslin.

En realidad, pocos de los dramaturgos reunidos bajo la etiqueta de Esslin estaban conformes con ella y Ionesco menos que nadie, por lo que propuso los términos de “teatro de lo insólito y “teatro

¹ E. Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, 35. De esto se desprende, naturalmente, que su Bérenger-Ionesco, lejos de ser la “conciencia moral universal”, también resulta irrisorio.

² *Ibid.*, 33

de dérision” (que luego retomaría Jacquart); rechazaba así que lo asimularan a Sartre y Camus, pues opinaba que “il est absurde de dire que le monde est absurde”,¹ es decir: o el mundo y el lenguaje tienen sentido o sencillamente no lo tienen y “es absurdo decir que el mundo es absurdo”. Además, como ya se ha mencionado, eso sería encajonar a Ionesco en un intelectual que transmite y difunde sus ideas a través de un Teatro de tesis. Nada más alejado de nuestro autor, cuya producción deriva, más bien, de un teatro experimental donde el contenido viene después de la forma (o es arrastrado por ella, diría Deleuze).

“Prefiero a la expresión de 'absurdo' la de insólito o de sentimiento de lo insólito”,² dice Ionesco a Claude Bonnefoy en una de sus célebres entrevistas, introduciendo un término que pone el énfasis en lo inesperado de las acciones que suceden sobre la escena: un rinoceronte cruza una plaza, un cadáver crece desmesuradamente, proliferan sillas, muebles, palabras o salen damas con 3 narices y los personajes empiezan a flotar en el aire. De poco sirve apelar a Camus para explicar esto, porque concierne menos a la ausencia de una ley moral que a la de una ley natural y dramática. Y no sólo eso: al tiempo que lo insólito irrumpe en lo banal y lo cotidiano, también lo banal y lo cotidiano se vuelven insólitos, pues todo se ve bajo el enfoque de lo milagroso y lo catastrófico, al nivel de la *producción* de la realidad y no de su *re-producción* mimética: un teatro de imaginación o “de aventura” -dice Jacques Lemarchand en analogía con la novela³ - pero en el cual la aventura no sucede *en* el mundo, sino en la producción de mundos.

Esta contingencia o ausencia de ley pone a Ionesco en relación con los sueños, lo que ha dado lugar a lecturas psicoanalíticas como la de Gisèle Féal, quien habla de un *théâtre onirique*; así, la investigadora da su propia versión de la *significación del absurdo*, codificando todas las anomalías dramáticas en términos psicoanalíticos (padre-madre-hijo; inconsciente, preconscious, consciente; yo, super-yo, ello) que hacen de la elevación de Bérenger en *Le piéton de l'air* una fabulosa erección. Es

¹ E. Ionesco, *Journal en miettes*, 118.

² Claude Bonnefoy, *Conversaciones con Ionesco*, 112

³ Vid. “Préface” de *Théâtre I* de Ionesco.

cierto que el mismo Ionesco da lugar a interpretaciones de este tipo, tanto en sus declaraciones como en sus obras (sobre todo las tardías como *Voyage chez les morts* y *L'homme aux Valises*, menos freudianas que junguianas) por lo que no puede dejar de reconocerle valor a este intento de dar una coherencia a su teatro; sin embargo, este tipo de estudios naturalizan todas aquellas anomalías que, en gran medida, son la razón de ser de las obras ionescianas.¹

Ya lo dijo él mismo: no se escribe *por* ciertas ideas preconcebidas, sino a pesar de ellas. Por eso resulta importante que sus personajes “principales”, que de alguna manera podrían organizar un sentido y una identificación con el público y con el autor, sean también irrisorios y fársicos. En gran medida, todo depende de la puesta en escena, pero ni Jacques, ni Amadeus, ni Bérenger son verdaderos héroes. Es la exageración fársica lo que bloquea la identificación, según sabemos por las teorizaciones de Brecht, pero, antes de él, por las obras de Alfred Jarry y Anton Büchner. Sólo que estos autores no reproducen las farsas populares; Ionesco, por su parte, lleva la exageración de la farsa a un grado tal que bien puede hablarse de una *suspensión de lo dramático*. ¿Por qué? Porque ya no hay acciones ni diálogos (intercambio de información) sino un juego formal del cuerpo (danza de rinocerontes tras bambalinas), del verbo (*Les salutations*; el final de *La Cantatrice*) o de los objetos (*Le nouveau locataire*). ¿Farsa metafísica? Eso opina Rosette Lamont con estas palabras:

Jean Tardieu, Arthur Adamov, Samuel Beckett, and Eugène Ionesco are the creators of a new dramatic genre or mode, one I call Metaphysical Farce. In this type of theater, philosophic thought is never expounded, nor even dramatized, as it is in the plays of the Existentialists. Rather it is introduced under mask, that of the explosive, subversive, liberating anarchy of laughter. The originality of this theater lies in the paradoxical amalgam of the broadest kind of comedy with the most refined meditation upon the human condition.²

Pero la palabra *metafísica* no sólo es ambigua, sino que, en filosofía, pesa más que un paquidermo. Es ambigua porque, para los artistas, remite a una superación del arte realista o naturalista, y en este sentido los surrealistas se creen metafísicos y Artaud mismo habla así en “La mise en scène et

¹ Por lo demás, Ionesco mismo desbarata la lectura psicoanalítica que a menudo favorece, pues considera que el lenguaje del sueño es irreductible y que el sueño y la realidad se explican recíprocamente. No una interpretación, sino lo que Deleuze llama una *doble captura* (de código): ambas “realidades”, la diurna y la onírica, se desterritorializan para reterritorializarse en la otra.

² *Ionesco's imperatives*, 68.

la métaphysique”. Por otro lado, en filosofía la metafísica supone una realidad “más allá de lo físico” y lo aparente en una tradición que hunde sus raíces en Parménides, Platón y su mundo de las Ideas como verdadera realidad. Curiosamente, la apuesta de Artaud (y también de Ionesco) sugiere más bien una anulación de la metafísica, pues pretende “résoudre ou même anihiler tous les conflits produits par l'antagonisme de la matière et de l'esprit, de l'idée et de la forme, du concret et de l'abstrait, et fondre toutes les apparences en une expression unique qui devait être pareille à l'or spiritualisé”.¹ Pero mientras Artaud lo intenta con un teatro del cuerpo, en Ionesco se logra con una verborrea que evidencia el no-parallelismo entre lo que se dice y lo que se hace. No es hipocresía, sino la lengua convertida en teatro, tan concreta como las acciones, tal como lo señala Richard Coe, quien habla del lenguaje en Ionesco como un objeto proliferante y absurdo (*senseless*): “Somehow or other, almost of their own volition, the phrases began to arrange themselves in dramatic form: but as they did so, a weird, a most disturbing kind of dislocation took place”.² En el siguiente apartado se desarrollará mejor esta idea, que por lo mientras nos permite desenterrar la palabra *absurdo* que abrió esta discusión para, una vez desvinculada de Sartre y Camus, retomar las categorías genéricas aquí citadas. Se trata de dar cuenta, un tanto empíricamente, de a qué puede remitir:

– Es “absurdo” burlarse de los otros e incluirse en la burla, contradecirse. A menudo, a esto se le llama ironía, aunque también podría llamarse, tomando en préstamo el término de Jacquart, *auto-derrisión*; la risa que de esto se desprende no puede ser sino desesperante, pues no se ofrece ninguna verdad o realidad mejor que aquellas de las que se burla; así el personaje Ionesco en *L'impromptu* critica las lecciones de los “doctores” en una lección en contra de ellos.

– Absurdo contravenir las leyes de la lógica formal y de la causalidad. Lo primero lo realiza, claramente, el Logicien; en cuanto a la causalidad, en *Amédée* o en *Le tueur sans gages* las pistas no conducen a la elucidación del misterio, sino que éste se encuentra por azar a despecho de las “pistas”,

¹ Antonin Artaud, “La mise en scène et la métaphysique” en *Le théâtre et son double*, 78.

² Richard Coe, *op. cit.*, 46.

personajes y episodios anodinos; es todo lo contrario del causalismo reconstruido de las novelas detectivescas y la organicidad perfecta y artificial del teatro de Vaudeville.¹

– Absurdo que pasen cosas insólitas o nunca antes vistas. Ionesco cuenta que el director de *Rhinocéros* en Nueva York consideraba absurdo que Bérenger visitara a Jean sin antes llamarle por teléfono para prevenirlo. (¡Ah claro! ¡En este sentido también es absurdo que alguien se convierta en rinoceronte, flote o tenga 12 dedos!)

– Absurdo un discurso no referencial o no expresivo. De lo primero se deriva la llamada “tragedia del lenguaje”, y de lo segundo la ausencia de psicología de personaje en Ionesco. Así, Gilbert Tarrab puede concluir que las palabras se han convertido en mercancía, para ya no expresar ni una realidad ni una interioridad, pero, en términos menos apocalípticos, asistimos al despliegue de la palabra como una formalización propia y más o menos independiente del plano de los cuerpos y las acciones. Farsa *in extremis*.

Sobre este último punto todavía puede abundarse un poco, pues tiene que ver con la desterritorialización de la lengua, que para Deleuze y Guattari es la característica fundamental de lo que ellos llaman una *literatura menor*. Así, la obra de Ionesco puede considerarse un *teatro menor* en tanto saca al lenguaje de sus nichos habituales, lo des-quicia, ofreciendo una gama de usos intensivos como las repeticiones, los sonidos cada vez más desarticulados, su despliegue independiente a la trama de acciones. Pero en esto no es el único, pues buena parte de los dramaturgos agrupados bajo las etiquetas de Teatro del Absurdo o Nuevo Teatro desterritorializan la lengua a su manera, lo cual probablemente esté vinculado con la extranjería de su condición respecto a la lengua francesa, como ya Richard Coe ha sagazmente notado:

¹ El teatro de Vaudeville y la comedia de enredos pueden ser definidos por este hilvanamiento artificioso pero cabal de las líneas narrativas. Para Milán Kundera el Vaudeville es “una forma que valoriza enormemente la intriga con todo su apartado de coincidencias inesperadas y exageradas. Labiche [1815-1888, autor de Vaudeville]. Nada más sospechoso en una novela, más ridículo, pasado de moda, de mal gusto, que la intriga con sus excesos vaudevilesco. [...] [Por eso hoy en día] el juego de las coincidencias improbables ya no puede ser inocente. O es intencionadamente divertido, irónico, paródico [...], o es fantástico, onírico. Éste es el caso de la primera novela de Kafka: *América*.” (*El arte de la novela*, 116-117.)

The “Drama of the Absurd” was given to the world by France. It is, however, striking and suggestive that so many of those dramatists who constitute the present-day avant-garde hailed originally from abroad. Beckett was born in Dublin, Ionesco in Slatina, Adamov in Kislovodsk; Arrabal is from Spain, Schéhádé from the Lebanon; Tardieu and Pinget are Swiss, while Ghelderode is a Belgian. Despite their diverse origins, all these writers are, in the deepest sense of the world, French; yet obviously their attitude towards the idiom in which they have chosen to write can never be identical with that of the ordinary Frenchman who knows no language other than his mother language.¹

No seguimos a R. Coe cuando asegura que todos ellos son, después de todo, muy franceses (aunque seguramente no se refiere con ello a su espíritu cartesiano). Lo cierto es que, más que hablar de un *teatro de misfits* o desadaptados, estas características comunes dan la pauta para detenerse un poco en aspectos biográficos y lingüísticos de Ionesco, para postularlo como *dramaturgo menor* y de paso llenar las lagunas de información que quedaron tras la exposición de la crítica biográfica, esbozada en el primer capítulo, así como para destacar el extraño encuentro del dramaturgo con el arte teatral.

Del Pájaro Azul a la Cantante Calva. Eugen Ionescu y su encuentro con el teatro.

Quizá no sea del todo ocioso comenzar, como en los relatos naturalistas, con los antepasados del autor, si bien para destacar ante todo aspectos lingüísticos y políticos: los progenitores del dramaturgo forman una inestable pareja que tan sólo parece tener en común los traslados geográficos: por un lado Thérèse Ipcar, hija de un ingeniero francés que trabaja para la sociedad de rieles rumanos, y por el otro, Eugen Ionescu padre (Iasi, Moldavia 1881),² hijo de un profesor de dibujo industrial de Iasi y, más tarde, director de una escuela de artes y oficios en Bucarest, ciudad de cuya universidad obtuvo el título de abogado. En 1907, el casamiento de Thérèse y Eugen; dos años después, el nacimiento del dramaturgo, el 26 de noviembre, en un poblado próximo a Bucarest llamado Slatina, donde Eugen padre fungió como substituto de prefecto, después de haber sido subprefecto de Urse. En 1911 la familia Ionesco se traslada a París para que Eugen padre prepare su tesis de doctorado, en detrimento de la unión familiar

¹ Ionesco, 40. Con esta aseveración, el crítico inglés no presenta a estos literatos como parte de la literatura francófona o poscolonial, sino muestra en ellos la condición de posibilidad de la *literatura menor*, que consiste en estar en la lengua – propia o ajena- como un extranjero.

² Se utilizará la grafía rumana *Eugen* para el padre y la francesa *Eugène* para el dramaturgo.

(Ionescu hijo acusa sospechosas ausencias “de estudio”), lo que no impedirá el nacimiento de Marilina y Mircea, éste último muerto prematuramente por meningitis. Pese a su origen, la lengua materna de Ionescu¹ es entonces el francés, y no aprenderá el rumano sino hasta adolescente. En esta primera etapa, el desplazamiento de ambos apellidos puede esquematizarse de la siguiente manera: Moldavia(Ionescu)/Francia(Icar)-Bucarest-Urse-Slatina-París. Las lenguas involucradas son el rumano y el francés.

En 1916 Alemania declara la guerra a Rumania y Eugen padre regresa a Bucarest para ocupar el puesto de Inspector de Seguridad mientras su familia permanece en París sin saber nada de él. Entre tanto, se divorcia arguyendo abandono del domicilio conyugal por su esposa y en 1917 se casa con Hélène Buruiană, convirtiéndose, además, en Inspector General, cargo que desempeñará hasta 1920. Durante este periodo Thérèse acepta trabajos difíciles para mantener a los pequeños Marilina y Eugène hijo, quien con sus siete años ingresa a un albergue próximo a París que dejará una infausta cicatriz en su memoria. Es el caso contrario de la estancia bucólica en La Chapelle-Anthenaise, donde los dos hermanos Ionescu residen de 1917 a 1919. Eugène rememora esa época paradisiaca como el único momento en que pudo olvidar las angustias acosantes y el miedo a la muerte, pese a estar separado de su madre.

La tranquilidad no dura mucho, sin embargo. Terminada la guerra, Thérèse intenta informarse acerca de su esposo pero, tan pronto como el contacto se restablece, Eugen padre litiga por la guarda de los hijos y la obtiene, de manera que en 1922 el joven Eugène de 13 años parte para Bucarest a continuar sus estudios. El ambiente es hostil, por no decir siniestro: la familia entera lo excluye, la madrastra no disimula su aversión y el padre rechaza sus inclinaciones literarias y políticas. Extrañamente, la madrastra, quien no soporta la compañía física de su esposo, impele a la pequeña Marilina a dormir entre ambos.

Las tensiones crecientes culminan en una fuerte disputa en la que Eugène de 17 años regresa al

¹Incertidumbre al respecto. Cf. Nota 4 al pie en *Théâtre Complet*, p.LXXI,

domicilio materno, quien a la sazón habita en Bucarest. En 1926 entra a la facultad de Letras de esta ciudad y vive principalmente de dar lecciones de francés. En los años subsecuentes, empieza a involucrarse con el medio literario, publica sus *Élégies pour êtres minuscules* (1931), poemas medianos de inspiración surrealista y simbolista, y colabora con la revista *Zodiac*. Su actividad crítica y literaria se intensifica y en 1934 publica en rumano *Nu* (“No”), una compilación de artículos sobre varios poetas en tono sarcástico que, según sus biografistas, deja entrever ya las líneas directrices de su teatro: contradicción, paradoja, cinismo y la risa que provocan. Es notable que desde esta época varias de sus publicaciones sean páginas del diario íntimo, o al menos así las titule. No menos interesante es la preparación de un trabajo sobre Victor Hugo, hacia quien el dramaturgo siente una abierta aversión

En 1936 se casa, y dos años después obtiene una beca para realizar su tesis de doctorado a propósito del pecado y la muerte en la poesía francesa después de Baudelaire, lo que le permite al matrimonio trasladarse a París (aunque Ionesco deje inconclusa dicha tesis). En 1940 Ionesco y su esposa regresan a Rumania y ahí imparte clases en el liceo San-Sava, evadiendo su enrolamiento militar. En 1942 (o 1943) el matrimonio viaja a Marsella y vive con penuria de traducciones y clases. Nace su hija Marie-France y, en 1945, viaja con su esposa a París, lugar donde residirá de manera definitiva (naturalizándose francés en 1950) hasta el día de su muerte, el 28 de marzo de 1994.

La escalada de su éxito es de todos conocida: desde el rechazo casi total de su primera pieza, *La cantatrice chauve*, representada en el Théâtre des Noctambules en 1950, pasando por *La leçon* (1951), *Les chaises* (1952), *Le maître*, *Victimes du devoir*, *La jeune fille à marier* (1953), *Amédée ou Comment s'en débarasser* (1954); *Jacques ou la soumission*, *Le nouveau locataire*, *Le tableau* (1955); *L'impromptu de l'alma* (1956); *L'avenir est dans les oeufs* (1957), hasta su consagración en 1959 y 1960 con *Rhinocéros*, así como *Tueur sans gages* (1959), *Le roi se meurt* (1962) y *Le Piéton de l'Air* (1966), en un éxito coronado por los galardones más reconocidos como el Prix du Brigadier (1966) de la Comédie Française por *La soif et la faim*, el premio Prince-Pierre-de-Monaco (1969) por *Rhinocéros*, y el Premio Jerusalem en 1973, entre otros.

Es sin embargo con *Rhinocéros* que se dispara la polémica más fuerte en torno al teatro de Ionesco: algunos de sus seguidores más fieles le reprochan haber caído en el teatro de mensaje que antes acusaba; otros, antes opositores, celebran la transformación de Ionesco en un autor que ha dejado sus juegos banales para entrar en el teatro político, el teatro nacional o el Gran Teatro (al fin “Ionesco escribe en francés”, apunta uno.) Los menos ven *otra* pieza enigmática a la Ionesco.

Así describe la Pléiade su “evolución” en un apartado titulado *Vers le 'Classicisme' et la consécration*: “Après avoir dû se contenter de petits locaux -Les Noctambules, le théâtre de Poche-Montparnasse, le Nouveau Lancry, le théâtre du Quartier latin- Ionesco est désormais joué dans des théâtres subventionnés, par des acteurs chevronnés que dirigent des metteurs en scènes célèbres.”¹ Ionesco, cuyo teatro de experimentación llevaba al lenguaje a sus límites, entra a los escenarios subvencionados por la puerta del significante y del Gran Estilo. En 1970, es elegido para ocupar un lugar en la Academia Francesa.

¿La sátira del burgués o la Gran Farsa del Cosmos?

Sobre esta biografía, en gran medida convencional, se fundan los estudios más tradicionales de la obra ionesciana: sus primeros pasos como poeta simbolista,² La Chapelle-Anthénaise como el Paraíso Perdido; Thérèse Ipcar como *Mater Amorosa* y su esposo como Padre Terrible; Rumania como infierno y la Madre Francia como Paraíso Recobrado, entre otros grandes temas de mayúsculas iniciales. Se han omitido a propósito los acontecimientos más pertinentes para su teatro: el encuentro con Breton, Adamov y, aún más importante, con el Collège de Pataphysique, heredero del surrealismo de los veinte y del legado de Alfred Jarry, que, bajo la tutela de Raymond Quéneau y sus *Exercices de style*,

¹ E.Ionesco, *Théâtre complet*, p. LIII.

² Véase para este efecto “De Maeterlinck a Ionesco”. Su autor, Robert Frickx, pretende que Ionesco continúa la estética de Maurice Maeterlinck, arguyendo su influencia y el parecido entre sus ideas sobre el teatro. La diferencia de sus producciones sigue siendo, no obstante, tan acusada, que quizá sería más justo pensar en Ionesco como una huida del teatro “poético” de Maeterlinck, según lo declara él mismo: “Il y avait chez ces poètes [Albert Samains, Francis James, Maeterlinck] quelque chose de vague, d'incertain. Ils ont été néfastes pour moi, parce qu'ils m'ont installé dans une sentimentalité dont j'ai encore du mal à me libérer parfois” (*apud. La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, 34-35).

posibilitó un teatro como el de Ionesco. Fue también el autor de *Loin de Rueil* quien vio en el extraño texto de *La cantatrice* una obra de teatro cuya puesta en escena era posible, honrando a Ionesco con el título de *Trascendente Sátrapa*; fue en los *Cahiers de pataphysique*, abocados a la experimentación escritural, donde se publicaron por vez primera muchos de sus textos que más tarde serían montados como obras de teatro.

No obstante, una mirada atenta a las declaraciones de Ionesco sobre su encuentro con el teatro deja claro que su coqueteo con la experimentación del Collège de Pataphysique era en cierta forma accidental e inestable. “Me puse a hacer teatro porque lo detestaba”,¹ dice Ionesco. Hay mucho de “idealismo” simbolista en esta declaración de un poeta que se quiere anti-prosaico; para él, sobre la tarima se yuxtaponían dos planos de realidad inconciliables cuya costura era apenas disimulada: “la realidad concreta, material, empobrecida, vaciada, limitada, de esos hombres vivientes, cotidianos, moviéndose y hablando en escena, y la realidad de la imaginación”.² Ni la decoración ni el vestuario podían hacer que sus ojos creyeran en la ilusión que sí lograba la poesía, la narrativa y el cine, pues asistía con “una conciencia desacralizada” al espectáculo. En cuanto a los actores, no sólo criticaba su técnica, sino que censuraba su profesión en bloque, porque el hecho de prestar su cuerpo a otro, “entregarse”, “renunciar a sí mismo” y “cambiar de piel” lo percibía como algo casi deshonesto y burdo. “Según mi opinión, [el actor] actuaba mal y estaba mal actuar.”³ Sólo que su solución a este problema fue muy distinta a la de Maurice Maeterlinck, pues mientras este último le apuesta todo a un teatro estetizante y delicado (cuya puesta en escena apenas ahora empieza a ser plenamente posible), Ionesco se inclina por acentuar el carácter grotesco que el teatro, incluso el más “poético”, nunca ha podido suprimir.

Si en la épica y la lírica la imaginación puede idealizarlo todo, el drama, por su parte, está sujeto

¹ “Sobre la vanguardia” en *Notas y contranotas*, 35.

² “Experiencia del teatro” en *Notas y contranotas*, 15.

³ *Ibid.*, 13. Más adelante, cuando rememora su *Cantatrice chauve* se pregunta: “¿Y Nicolás Bataille, mi intérprete, cómo podía transformarse en el señor Martín?... Era casi diabólico.” p.21.

a las limitaciones físicas de la puesta en escena. Ahora bien, si el teatro de Ionesco es de imaginación, no lo es eminentemente en el sentido de “idealización” o “poesía”, como el de Maeterlinck, sino como acentuación de lo grotesco y desmantelamiento de la Comedia de Enredos por medio de la exageración. Este camino, no obstante, parece desviarlo de la tendencia estetizante que puede verse en sus primeros poemas, entre surrealistas y simbolistas, de *Élégies pour êtres minuscules*, tal como lo constata Claude Bonnefoy en una de sus entrevistas con el autor:

C.B.: ¿Por qué, usted que le da tanta importancia al sueño, a la vida y por consecuencia a lo trágico de la vida, comenzó por escribir una pieza, *La cantante calva*, en la que dominan lo mecánico y lo cómico, por lo menos en apariencia?

E.I.: Porque este teatro mecánico era lo más opuesto a mí. Incluso en *La cantante calva* lo cómico no lo es tanto como parece. Es cómico para los otros. En el fondo, es la expresión de una angustia. Y lo cómico, es el principio de lo trágico. Basta acelerar el movimiento para lo cómico, disminuirlo para lo trágico.¹

Hay también una suerte de venganza contra el teatro, condenado a la realidad prosaica, que no consiste en forzarlo a ser bello o estetizante, sino en acentuar lo burdo y lo grosero de la puesta en escena: la farsa. Este género teatral se presenta como la línea de fuga del teatro de Vaudeville y del teatro realista, los cuales tenían sus puntales en el libre juego de la trama o en la representación del mundo. Entre más grotescos y burdos sean sus trazos, menos ilusión representativa habrá. (Sólo que este movimiento tiene efectos que Ionesco no dejará de rechazar, por una suerte de nostalgia de un teatro estetizante donde todo tiene un peso simbólico.)

Pero además sucede que lo fársico *in extremis* no sólo es una fuga del sistema de la representación, sino que pone al sistema en fuga: Ionesco siente náuseas por ese mundo que ha creado, sin ley ni referencias, y se apresura a condenarlo porque, en vez de ser la mansa imagen de la realidad (representación), atrae esta realidad y le roba su coherencia: no se trata del Gran Teatro del Mundo (“Metateatro”) de Calderón de la Barca, con su parcela celestial de certidumbre más allá del mundo, sino de la Gran Farsa del Cosmos que evidencia la arbitrariedad de toda ley, la contingencia del ser y su constante devenir. Ya no la sátira de la burguesía inglesa, sino del hombre universalmente irrisorio.

¹ *Entretiens avec Eugène Ionesco*, 101-102.

Ionesco aprovecha esta “risa universal” para volver al discurso homogeneizante que proclama una esencia humana, pero el golpe de dados está echado y lo único que se oye es que el único universal es que no hay nada universal ni esencial. “Al escribir esta obra [*La Cantatrice*] sentía un verdadero malestar, vértigo, náusea. De cuando en cuando me veía obligado a detenerme y, al mismo tiempo que me preguntaba qué diablos me forzaba a seguir escribiendo, iba a echarme en un sofá con el temor de verlo caer en la nada; y yo junto con él”.¹ Una línea de fuga que pone todo en fuga pero que se neutraliza al delegarla a ser la simple representación *satírica* del mundo burgués y de la idiotez burguesa, la mansa imagen especular de la realidad.

Oponemos, un poco arbitrariamente, *sátira a farsa* como dos formas de hacer crítica en el teatro: la farsa, como el humor, invitaría a “prendre conscience de l'absurdité tout en continuant à vivre dans l'absurdité”,² irremediamente auto-irrisoria, al contrario de la sátira, que se arrogaría la capacidad de descalificar al Otro -el burgués que piensa con clisés, por ejemplo- desde una perspectiva privilegiada (¡el hombre de *bon sens!*).³ Es curioso que tanto la crítica periodística como académica reclame el significado de las obras a partir de un autor, Ionesco, que las describe como sátiras -en el sentido asignado anteriormente- del hombre sin alma, sin pensamiento propio, que habla con clisés y ha olvidado su yo interior para identificarse con su función social. Es cierto que Ionesco declara muchas veces esto, pero también dice que cuando “las palabras se habían convertido en cáscaras sonoras, desprovistas de sentido [y] también los personajes, desde luego, se habían vaciado de su psicología y el mundo se me aparecía bajo una luz insólita, quizá su verdadera luz.”⁴ ¿Cómo es que lo “social en estado puro”⁵ que tanto deplora y las palabras asignificantes que tanto teme son, después de todo, más verdaderas? Se ha dado un giro: el mundo ya no se apropia de la obra haciéndola una sátira de la

¹ “La tragedia del lenguaje”, *Notas y contranotas*, 149

² Ionesco, “Entre la vie et le rêve” *apud* Marie-France Ionesco en *op. cit.* 18.

³ Sobre esta misma línea podría ser pertinente la distinción bajtiniana entre la *ironía moderna*, que critica algo para descalificarlo, y la *ironía positiva (premoderna)*, que degrada su objeto pero para afirmarlo en su existencia contradictoria y carnavalesca. Bajtín mismo hallaba afinidades entre esa ironía premoderna y el teatro de Alfred Jarry, lo cual sería otro un motivo para considerar extenderla, *mutatis mutandis*, al caso de Ionesco.

⁴ “La tragedia del lenguaje” en *Notas y contranotas*, 150.

⁵ *Ibid*, 152.

burguesía, sino que la obra contamina la realidad de manera que no sólo el orden social, sino incluso el cósmico, aparecen como una farsa.

Ya Michel de Montaigne en sus ensayos registra que el “sentiment que tout n'est qu'une farce s'abat parfois sur moi, m'envahit, m'accable. Et j'ai du mal à m'en défaire”.¹ Con esta cita, Marie-France Ionesco le reconce al sentimiento del mundo como farsa un exquisito linaje, pero aún así vuelve a la interpretación de la obra ionesciana como sátira y representación satírica del mundo, según la cual *nos* burlamos de los desalmados burgueses porque *nosotros* sí sabemos pensar con el espíritu. Si hay una “farsa *metafísica*”, es sin duda la de esta interpretación autocomplaciente. Más intensa y desesperada es la visión de Richard Coe para quien “even Bérenger is a drunkard. In other words, between 'meaningful' and 'meaningless' there is no sharp distinction; to draw such a distinction, it would be necessary to criticise the platitude in terms of some other category of speech. But there is no other category.”² La pregunta ya no es quiénes son los que hablan con clisés y quiénes no, sino qué pasa con el lenguaje en las obras y cuáles efectos tiene sobre nuestra lengua cotidiana. Difícilmente puede decirse sin sufrir vértigo: toda palabra es, en última instancia, un *clisé*, y las frases de todos los días no pueden escapar a esto.

Derrisión y autoderrisión, *platitude*, personajes sin psicología, crítica del absurdo *desde* el absurdo, palabras-objeto, palabras asignificantes que proliferan. Ionesco y muchos otros tiemblan de miedo ante tanta conmoción: “son sátiras, reproducciones de la realidad”, responden para así conjurar los efectos devastadores de las obras. Ionesco comentador no deja de repetir que con sus obras censura a los que piensan con clisés y no tienen ideas propias en un “teatro mecánico” que, como le dice a Bonnefoy, era lo más contrario a él, quien soñaba más bien con travesías maeterlinckianas en pos de un pájaro azul; lo cierto es que su sendero fue muy diferente, pues su obra misma no deja de

¹ *Apud*, Marie-France Ionesco, *Portrait de l'écrivain dans le siècle*, 20. Podría objetarse que ya el joven Ionesco tendía a ver la vida como una farsa, citándose sus célebres ensayos del periodo rumano contenidos en *Nu* e incluso ciertos versos más prosaicos de las *Élégies* (véase al respecto *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*.) No obstante, eso sería caer en lo que Pierre Bourdieu llama la “ilusión retrospectiva”, pasando por alto el papel circunstancial del Collège de Pataphysique para la maduración de un Ionesco que, como poeta simbolista, era más bien mediocre.

² *Op. cit.*, 50.

desterritorializarlo, como a tantos otros de sus espectadores cuyo mundo cotidiano se ve arrastrado ¿hacia dónde? Ya se ha dicho, sería un lugar donde “tout est possible: même le miracle, la métamorphose, la mutation cosmique, la transsubstantiation universelle, la transformation des conditions essentielles de la création”:¹ la gran farsa del cosmos.

¿“Automatismos” o desautomatización? ¿Mecánico o maquínico?

Pero antes de poner el sistema en fuga, la farsa ionesciana afecta directamente al teatro y sus convenciones, en una exageración de los personajes que los desmantela como “psicologías”; teatro grotesco y Gran Guiñol: los gruesos hilos que mueven el drama quedan a la vista de todos. Por otro lado nos dicen -Ionesco, Jacquart, Pronko, Sénart- que se trata de personajes mecanizados, con diálogos convencionales o clisés de conversación salidos de manuales para aprender lenguas extranjeras en una crítica (*satírica*) de los automatismos del hombre contemporáneo. Todo esto necesita una revisión.

No queda muy claro que en el caso eminente de *La cantatrice chauve* (pero en menor grado en todas las demás) las intervenciones de los personajes sean solamente clisés o “automatismos”. Decir que “el techo está arriba y el piso abajo”, como los manuales de idioma, es todo menos un automatismo del habla. Al contrario, es aquello que se ha dejado de decir porque se considera evidente. En muchos momentos, *La cantatrice* explora comentarios de este tipo, pero se trata menos de una crítica de automatismos (supuestos automatismos que nadie dice), que de una *desautomatización* del lenguaje y de la percepción.

Este último término remite -es bien sabido- a Viktor Shklovski, uno de los paladines del formalismo ruso. Casi un siglo ha pasado desde los primeros trabajos de este círculo, pero sus formulaciones siguen siendo pertinentes para ciertas obras en la medida en que su terminología es inseparable de los movimientos de vanguardia que afloraron en los años veinte y se les puede aplicar con comodidad. A propósito de esto, Eichenbaum señala incluso que algunos de sus teóricos, como O.

¹ E. Ionesco, *Antidotes*, 228.

Brik, eran poetas militantes del futurismo, por lo que no sorprende que sus conceptos sean funcionales para ese teatro tardo-vanguardista que emprendieron Ionesco, Adamov y Beckett, entre otros. Ionesco considera que “para sustraernos a lo cotidiano, a la costumbre, a la pereza mental que nos oculta la extrañeza del mundo, hay que recibir como un formidable garrotazo”.¹ Para Shklovsky

La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. [...] Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. [...] El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte.²

Dependiendo de la traducción, se leerá *singularización*, *desfamiliarización*, *extrañamiento* o *desautomatización*, lo que quizá nos dé la oportunidad de ver la gama de matices que el concepto de Shklovsky abraza (el de *singularizar* haría las delicias de un deleuziano), pero en términos generales *desautomatizar* significa percibir aquello que la cotidianidad hace imperceptible, como que “el techo está arriba y el piso abajo” y Ionesco parece más feliz que apesadumbrado cuando explora estas “visiones” sacadas de un curso para aprender inglés:

Releyéndolas atentamente, no aprendí inglés pero sí, en cambio, verdades sorprendentes: que hay siete días en la semana, por ejemplo, lo que, por otra parte, sabía; o bien, que abajo está el piso, arriba el techo, lo que sabía igualmente, quizá, pero en lo que nunca había reflexionado seriamente o que había olvidado, y que me parecía de pronto tan asombroso como indiscutiblemente cierto.³

Más tarde estas notas se convertirán en el punto de partida para *La cantatrice*, con el objetivo de “comunicar a mis contemporáneos las verdades esenciales reveladas por el manual de conversación franco-inglesa”.⁴ Tan sólo lo anterior nos sitúa muy lejos de la recepción aludida que, menos ocupada por ver lo que pasa con el lenguaje, distribuye los personajes entre las personas de carne y hueso como si se tratara de una sátira de sus vulgares vidas mecanizadas (las de los demás, nunca la propia).

Pero la divergencia puede llevarse incluso más lejos, porque tampoco es seguro que se trate de mecanismos *a secas*. Los enormes fantoches de Gran Guñol dejan ver, en efecto, el funcionamiento

¹ E. Ionesco, *op. cit.*, 22.

² Viktor Shklovsky, “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov [comp.], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 60.

³ *Notas y contranotas*, 147.

⁴ *Ibid.*, 148.

del drama (“funcionamiento en el vacío del mecanismo teatral” como Ionesco dice), pero quizá esto sea en la medida en que se trata *ya* de un *mecanismo descompuesto*, que avanza desarticuladamente y como dejando ver su hechura. El verdadero mecanismo es el de esquemas narrativos de cierto Teatro de Vaudeville contra el que Ionesco se levanta y, en nuestra época, el de las telenovelas, por lo regular tan predecibles y actoralmente grotescas que por momentos coquetean involuntariamente con la lúcida farsa. Gérard Genette hace una observación parecida a propósito de las epopeyas, cuya estructura formulaica compromete su solemnidad cuando, por ejemplo, se dice lo mismo para comenzar a guerrear que para emprender la retirada.¹ Esto es así porque las fórmulas verbales evidencian la materialidad del lenguaje y de las obras, y de esta manera suscitan un acercamiento más lúcido del público. Por otro lado, incluso las frases desautomatizantes como “el techo está arriba y el piso abajo” empiezan a degradarse conforme avanza *La leçon* o *La cantatrice*, ya sea durante su redacción o su recepción:

Sucedió no sé cómo un extraño fenómeno: el texto se transformó ante mis ojos, insensiblemente, contra [lo] inscrito cuidadosamente en mi cuaderno escolar, al quedar allí [las frases] se decantaron al cabo de un tiempo, cobraron vida propia, se corrompieron, se desnaturalizaron. Las réplicas del manual que había copiado sin embargo correctamente, cuidadosamente, unas a continuación de las otras, se alteraron, como por ejemplo esa verdad innegable, cierta: “abajo está el piso, arriba el techo”.²

El lenguaje se desentiende de su función referencial y expresiva para comenzar un despliegue que bloquea la sucesión de acciones dramáticas, en una saturación verbal de frases tan pronto hiperreferenciales (“arriba está el techo...”), aludiendo a algo tan evidente que no necesita ser dicho, como sin referencia (“la semana se compone de tres días que son martes, jueves y martes”), alcanzando también los refranes (que *La Cantatrice* corrompe e invierte: “celui qui vend aujourd'hui un Bœuf, demain aura un œuf”.) El mecanismo del teatro pasa por natural hasta que se muestra en descomposición, lo que, en términos deleuzianos, se enunciaría así: *lo mecánico cede su lugar a lo*

¹ En la introducción de *Palimpsestos* dice: “Verdaderamente, el estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios.” (26)

² “La tragedia del lenguaje” en *Notas y contranotas*, 149.

maquínico.

Lo mecánico sólo puede llevar a una reproducción de lo mismo, pero en sus fisuras siempre se encuentra trabajado ya por la *máquina* que, en vez de re-producir lo mecánico, produce ¿qué? Algo muchas veces impredecible, como *La cantatrice*. Es más, si el drama se considera una sucesión de acciones consecuentes, la *máquina* viene a *interrumpir* el curso de lo dramático. ¿Qué queda? Como dice Ionesco, algo monstruoso, parecido a un no-figuratismo teatral o un teatro abstracto. Ahora bien, para decirlo con todas sus letras, esta máquina que desarticula, desorganiza y dessegmenta merece recibir el nombre, también deleuziano, de *máquina de guerra*.

Haciendo un recuento, vemos que la crítica ha *interpretado* a Ionesco como la *sátira* de la sociedad burguesa (o del fascista) que piensa con clisés y ha perdido su yo interior, haciendo de la palabra un objeto hueco. A esta lectura le llamamos, siguiendo a Deleuze, *interpretación* o *interpretancia*, pues se concibe la obra como la expresión o representación de un fragmento de la realidad. Por otro lado, al poner atención en los procedimientos que bloquean esta *interpretancia*, es posible rescatar una *máquina de guerra* que *interrumpe* y *desmantela* el drama concebido como representación y sucesión de acciones. Así, ya no es pertinente hablar de una sátira de los “automatismos” ni de la “mecanización” moderna, sino de un proceso productivo o *maquínico* sobre el lenguaje y el teatro que, como decían los formalistas, *desautomatiza* la percepción.

El insurgente y la ciudadela

Existen dos conferencias de Ionesco sobre la vanguardia, de la cual se cree adherente. Por separado, repiten lo que ya hemos leído de él acerca de sus ideas estéticas, pero de sus interferencias pueden sacarse conclusiones que evidencian la ambigüedad de su postura para así desestabilizar la lectura canónica de su obra. En la primera de ellas afirma que “el hombre de vanguardia es como un enemigo en el interior de la ciudadela que se empeña en dislocar, contra la cual se insurrecciona, pues una forma

de expresión establecida es también, lo mismo que un régimen, una forma de opresión.”¹ Contra éste, es preciso enarbolar un “teatro de la violencia: violentamente cómico, violentamente dramático”.²

Ahora bien, en la segunda conferencia, expone una de sus ideas recurrentes, según la cual toda revolución artística o política sólo remueve un orden para imponer el propio, lo que al final no es sino “la estructura social según un modelo arquetípico, inmutable” con su “estructura jerárquica social fundamental”.³ Naturalmente, lo anterior también es aplicable al surrealismo bajo la dirección despótica de André Breton, pero lo curioso es que Ionesco haga esta comparación para *defender* ese arte arquetipal, pese a ser equivalente a un régimen despótico o una ciudadela (dentro de esta misma conferencia). Nos encontramos así con dos imágenes antitéticas del hombre de vanguardia: la primera como un insurgente que busca desarticular la Ciudadela Arquetípica de las Letras Dramáticas y la segunda como un guardián del orden en dicha ciudadela. Entre ambas figuras está la de Ionesco que, como hemos visto, es irreductible tanto en sus comentarios autocríticos como en su producción dramática y lo mismo desarticula el mecanismo teatral que lo reconstituye (sobre todo en tanto crítico).

Por lo anterior, más que en su trayectoria personal como opositor -demasiado suave, lamenta Laignel-Lavastine- de la Guardia de Hierro, el nazismo o el estalinismo, la dimensión política del teatro de Ionesco debe encontrarse en los aspectos formales y de recepción de su obra, tanto más políticos cuanto menos se ocupan temáticamente de la gran política, en contra de lo que querían sus críticos londinenses “comprometidos”. Hay insurgencia cuando se desmantela el drama tradicional – de identificación, de mensaje, mimético o expresivo- así como hay contra-insurgencia cuando los críticos convierten *La cantatrice*, la más iconoclasta de sus piezas, en una sátira del burgués o del hombre pobre de ideas; e incluso puede señalarse el conservadurismo estructural que supone la presencia de un personaje como Bérenger con quien identificarse -pese a todo- y que de pronto es proclamado “la

¹ “Sobre la vanguardia” en *Notas y contranotas*, 35.

² “Experiencia del teatro” en *Notas y contranotas*, 21.

³ “Siempre acerca de la vanguardia” en *Notas y contranotas*, 45. Esa estructura social fundamental corresponde, casi punto por punto, con lo que Deleuze llama régimen despótico.

conscience morale universelle” defensora del humanismo.

Sobre ese “humanismo” todavía quedan algunas palabras por decir, puesto que es uno de los ejes usuales en los estudios sobre *Rhinocéros*. Con dicha obra, Ionesco, acusado de anti-humanista (nihilista o anarquista) por Gabriel Marcel y los londinenses, parecía haberse sumado por fin a la “causa del hombre”; según Sénart y otros, en realidad siempre había sido un gran humanista, y con estas palabras se intentó pasar por alto peculiaridades importantísimas de su teatro, porque ¿qué quiere decir *humanista*? En *Rhinocéros* significa principalmente ser de raza humana, no rinocérica. Para Ionesco comentar parece ser un rechazo de cualquier “ideología” en nombre de una esencia individual, y para los demás el hecho de cuestionar toda verdad o valor. A fin de cuentas, el *humanismo* del que hablan es inseparable de un *esencialismo*, contra el cual el joven autor de *Nu* ya se había pronunciado y que más tarde ridiculizará en sus piezas, que constituyen un verdadero teatro del *devenir*, tal como lo hemos visto anteriormente e incluso como Sénart lo reconoce: “El mundo de Ionesco es un mundo [...] “impersonal” donde “Yo es otro”, como diría Rimbaud, y en el que el hombre puede despertar un día convertido en cucaracha”.¹ Por ello, si hay un humanismo en Ionesco, no puede ser el de los esencialistas, sino aquel en que el hombre existe en la contingencia y en el cambio, lo cual no tiene poco mérito. Desde un punto de vista sartreano, por ejemplo, esa ausencia de valores y esencias predeterminadas colocan al hombre (no esencial, sino *existencial*) en condición de ejercer una libertad a menudo angustiante, por lo que podríamos afirmar, recordando al autor de *L'être et le néant*, que el teatro de Ionesco es (o podría ser) un humanismo, *pero no un esencialismo*.²

Sobre esa desaforada libertad creativa en Ionesco se ha dicho bastante, pero rara vez vinculándola con los sentimientos negativos que pueda suscitar; se celebra así la libertad sólo en tanto es fuente de alegría o placidez, mientras que, por el contrario, esta libertad nacida de la ausencia de ley

¹ Ionesco, 72.

² La acusación de “anti-humanista” ha caído de igual manera sobre todos aquellos que se han manifestado contra las esencias. La conferencia de Sartre *L'existentialisme est un humanisme* tiene un título que claramente responde a ello, así como Heidegger lo había hecho en el irónico ensayo “Contre l'humanisme”, donde rechaza el adjetivo de anti- o in-humanista y concluye que “être contre les valeurs n'est pas être pour l'absence de valeur et la nullité de l'étant.” (*Panorama des idées contemporaines*, 729.)

deja a menudo a los personajes o a los espectadores colgando en vilo, sin saber qué hacer ni qué querer, irrisorios y sin sentido; así, el Bérenger de *Le Piéton de l'air* deja a su familia en el suelo y conquista las alturas desconociendo tanto la ley física de gravedad como la ley moral del matrimonio, lo mismo que Ionesco desconoce las leyes de la causalidad en el relato (basta recordar cómo se soluciona, arbitrariamente, el enigma de *Le tueur sans gages*), pero de ambos casos resulta una verdadera angustia: Bérenger desciende espantado y Ionesco sumido en el terror de la Gran Farsa del Cosmos. En un ensayo casi desconocido de Leocadio Garasa se identifica esta ambivalencia de la libertad: “En Ionesco hay también una conciencia de culpa (Amadeo, Bérenger) pero sobre todo hay un incontenible sentimiento de *libertad*, de una libertad absoluta, que sólo puede darse en una prescindencia total de la lógica. Pero la infinitud de esa libertad excede la capacidad humana y así ese sentimiento de libertad no será embriagador goce sino angustia y terror.”¹

Angustia y terror neutralizados con la ilusión representativa que hace del discurso del Logicien un remedo de las “arguties des idéologues” y que, en última instancia, puede conducir a una desesperada búsqueda de leyes y normas, reinstaurando así la Ciudadela contra la que se insurreccionó: un Ionesco de más edad que, más allá de insistir sobre el carácter arquetípico de su teatro, sueña con una Inteligencia superior que comprenda perfectamente el mundo; un Ionesco que apoya y colabora temporalmente con el sionismo y la causa de Israel, además de condenar las líneas de fuga del sistema social:

Pour moi, évidemment, toute la révolution de droite était biologique, alimentée d'un peu de Nietzsche et de beaucoup de manœuvres sournoises fascistes tout comme, en 1968, la révolte fut biologique, alimentée par un peu de Lénine ou de Marcuse et beaucoup de manigances sournoises maoïstes. ²

Nous avons affaire à une jeunesse nouvelle, qui a absolument les mêmes caractéristiques que les mouvements que j'ai connus, comme les Gardes de Fer en Roumanie, les Fascistes en Italie, mais sous une autre bannière: anti-humanisme, anti-christianisme, anti-occidentalisme, anti-sémitisme, qui s'intitule maintenant anti-sionisme. ³

¹ L. Garasa, *Ionesco y el teatro actual*, 22.

² “Le fascisme n'est pas mort” en *Antidotes*, 25.

³ “Interview pour l'Arche” en *Antidotes*, 47.

No obstante, este deslizamiento del escritor al autor empírico no tiene por fin revelar el “carácter ideológico” que transmite el teatro de Ionesco, sino, al contrario, reconocer la distancia entre uno y otro: mientras el dramaturgo no deja de desterritorializar a los personajes y al teatro, Ionesco como autor empírico sueña siempre con un mundo sin contradicciones, lógico, paraíso terrenal o celeste y un lenguaje anterior a Babel. Hasta podría decirse que sus obras vienen casi de afuera, como una burla de sus convicciones e ilusiones más profundas, y su peculiar encuentro con el teatro, referido anteriormente, lo constata. Este hecho sería indiferente si no afectara, de manera determinante, a una crítica más bien proclive a neutralizar las líneas de fuga de su teatro con base en las copiosas auto-críticas y entrevistas del dramaturgo, asimilando su obra a la Ciudadela de las Letras Dramáticas. No debe sorprendernos, entonces, que la crítica berenguerista de *Rhinocéros* tome a menudo giros abiertamente conservadores: Ionesco registra algunos comentarios que interpretaban a los rinocerontes como “los pintores no-figurativos que invaden la pintura” o como “los partidarios del nuevo teatro de vanguardia” o, ya directamente, “los ionescianos”;¹ para explicar la fanatización rinocérica, E. Jacquart se remite a un autor, Gustave Le Bon, que no sólo desprecia intelectualmente las colectividades, sino también al sexo femenino y a las razas no europeas en una deplorable visión pseudo-evolucionista de inspiración darwiniana. Así, la crítica berenguerista, que se suma a la causa anti-nazi, termina rayando en el micro-fascismo. Pero en la crítica como en la creación artística, siempre cabe la posibilidad de trazar una línea de fuga e insurreccionarse contra el orden la Ciudadela. Tal ha sido la empresa de esta revisión de la obra de Eugène Ionesco y su pieza *Rhinocéros*.

¹ E. Ionesco, *Notas y contranotas*, 62.

CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS Y CONCLUSIÓN

Si una reflexión sobre la metodología ocupa un lugar tan postrero en el *corpus* del trabajo, es porque creemos, junto con Jean Starobinski, que una investigación que se asuma como tal sólo puede conocer su método *a posteriori*, dado que es una aventura riesgosa que depende de su presentación acabada para advertir qué rutas han tenido fortuna y cuáles fueron descartadas por inconsistentes. El método, que habría de facilitarnos la investigación, viene paradójicamente al final.¹

Esta contrariedad se agudiza si consideramos que Deleuze no ha creado una escuela que aplique su filosofía al análisis de textos literarios, como sí sucedió con Derrida en Estados Unidos, por lo que hablar de “una lectura deleuziana” en el campo literario resulta todavía una interrogante. Pero es precisamente un concepto de Deleuze el que revela en qué ha consistido dicha empresa, pues sólo a estas alturas se entiende que el *devenir*, que ha sido instrumento para releer la pieza de *Rhinocéros*, es también el método general que se ha seguido: menos una apropiación filosófica de la obra que una puesta en marcha simultánea de los conceptos y la pieza. Ha habido, pues, un verdadero *encuentro* entre una serie de nociones filosóficas y el texto teatral, de manera que las palabras que habían servido para explicar la obra tradicionalmente (rinoceritis, rebaño, humanismo) han sido desplazadas por otras no necesariamente de Deleuze, pero que responden a las tensiones creadas por su léxico conceptual. Incluso cuando las consideraciones sobre la recepción de *Rhinocéros* se alejen del tono de los análisis de Deleuze, cabría preguntarse si por ello son menos deleuzianas. En realidad, se activa de esta manera otro aspecto del *devenir*, pues igualmente se evade la captura por el verbo ser y saca a la vista el funcionamiento de la obra o/y de sus interpretaciones. *Grosso modo*, la metodología de esta tesis tiene tres puntales:

- Pragmatismo: Menos una búsqueda del significado verdadero u originario de la obra que del funcionamiento que lo produce (la complicidad Ionesco comentador-crítica periodística; Ionesco teórico-crítica académica) o de los efectos que provoca (carátulas, captura significante

¹ Vid. *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*

como sátira, decodificación de lo real como farsa del cosmos, canonización y revaloración de toda la obra del escritor, etc.)

- Anti-esencialismo: Evitar cuanto se pueda las equivalencias “interpretativas” que efectúan la igualdad del tipo *rinoceronte=nazi* o, peor aún, *rinocerontes = el Mal*. En términos discursivos, trocar la pregunta *¿qué son los rinocerontes?* por *¿qué pasa/ qué hay en la pieza?*
- Devenir: En vez de traducir la obra a un sistema de pensamiento, escoger los conceptos capaces de intervenir la pieza y las lecturas que se han hecho de ella, para así rescatar aspectos desatendidos y, si se quiere, reivindicar su carácter revolucionario.

Si lo que anteriormente hemos llamado pragmatismo resulta fructífero, es porque la verborrea de los personajes de Ionesco parece encontrar eco, desde sus primeras apariciones, en la copiosa crítica periodística y académica que se ha desplegado con el fin de comprender una obra tan paradójica. Para ello, se volteó hacia el propio Ionesco quien, con labia redoblada, dio tantos indicios encontrados sobre la interpretación de su obra y su concepción del arte y la creación artística que a fin de cuentas es materialmente imposible tomarlo como origen de inteligibilidad. A lo sumo, se le puede ver como un comentador obsesivamente atento a su propia producción teatral y a las consecuencias interpretativas de ésta, con intervenciones tan pronto pertinentes como desatinadas; no obstante, un acercamiento pragmático a la recepción de su obra no puede pasarlo por alto, puesto que sus entrevistas (diarios y ensayos) fueron determinantes para desplegar el significado de sus piezas.

Lamentablemente, el aspecto más innovador de éstas ha quedado en gran medida velado por la asimilación de su teatro a poéticas tan antitéticas a la suya como la del teatro “brechtiano” de tesis o de mensaje, en una línea de vanguardia formalmente menos aventurada. Pero si esto no fuera bastante, la crítica ya canónica ni siquiera se detiene en la teoría de Brecht, sino que comulga directamente con formas de recepción e interpretación más tradicionales: identificación romántica entre el héroe y el público, así como entre el autor y el héroe que, considerado su portavoz, permite y favorece una hermenéutica que busca el sentido en las opiniones de Ionesco, cuando no en su vida y en sus diarios.

Al contrario de esto, las tentativas dramáticas de Ionesco parecen apostar, más bien, por la erosión del significado, con procedimientos que van desde la contradicción, los hechos insólitos, la verborrea ilógica sin referente y la causalidad omisa o arbitraria hasta el proceso mismo de producción de las obras, en que el autor ya no sabe qué significa ésta ni qué podrá significar (escritura experimental.)

La pieza *Rhinocéros*, aunque menos corrosiva que otras, tiene un interés mayor porque levanta una polémica entre aquellos que celebran su “consagración” y aquellos que deploran su “fracaso”. Este estudio, pese a gustar de las obras de Ionesco, no coincide plenamente ni con unos ni con otros: los detractores, más justos, pasan por alto la posibilidad de desconfiar de Bérenger; los “consagradores” creen que Ionesco ha alcanzado la grandeza por hacer un teatro tradicional y claro (rinocerontes=nazis), en consonancia con posturas más bien retrógradas, y desprenden de ello un salvoconducto para interpretar miméticamente su obra previa. Pero la vanguardia ionesciana sigue *ahí*, sólo que del lado de los rinocerontes.

La disociación entre el teatro tradicional y el vanguardista difícilmente podría ser más nítida: con la *irrupción* de los rinocerontes, el diálogo “clásico” como intercambio de información cede el lugar a la *conversación* como juego polívoco *entre* las frases y los cuerpos; a los esquemas dramáticos - la cantinela del amor-, sucede un teatro de lo insólito; a la organización humana, un caos un tanto aterrador. La crítica mimética, apoyándose a veces en la biografía, quiso que ese caos fuera el fascismo, el nazismo, el conformismo, la masificación, el régimen soviético, el peronismo... la pintura abstracta, el Nuevo Teatro e, incluso, los “ionescianos”. Los rinocerontes son concebidos, pues, como una metáfora.

Uno de los atractivos que ofrece la filosofía de Deleuze es que permite hacer, por así decirlo, una lectura “literal” (él diría *inmanente*) de los textos: los rinocerontes son, entonces, rinocerontes. Aunque esto es sólo medianamente cierto, pues ha habido una transformación o un *devenir-animal*, es decir un proceso que involucra dos elementos distintos: el hombre y el paquidermo. Ese *devenir* marca la *línea de fuga* de todos los *territorios* de la pieza -la plaza, la oficina, el hogar-, lo que equivale a

decir que los personajes se *desterritorializan*. Si antes tenían, dependiendo del territorio que ocuparan, funciones o roles asignados (según los *segmentos molares* cliente-mesera; jefe-empleado; hombre/esposo-mujer/esposa), ahora sólo se definen por las relaciones contingentes que establecen; en otras palabras, se *desegmentarizan* o *molecularizan*: ¿jefe o empleado? ¿hombre o mujer? ¿humano o animal? Nada de eso, sino cada vez más una masa *molecular* indistinta. A este proceso, propio de la *máquina de guerra*, Deleuze lo califica de *esquizofrénico*, en oposición a la organización *paranoica* del espacio en territorios, a la *segmentación* y a la *formación de rostros* para anclar el significado unívoco.

Además de la crítica como búsqueda del significado, este planteamiento evidencia otros presupuestos que la lectura canónica de *Rhinocéros*, encabezada por Emmanuel Jacquart, da por sentado: el primero es un prejuicio antropológico, según el cual todo lo animal es una degradación de lo humano; el segundo es que toda multitud es más primitiva que el individuo y engendra el fascismo. Si lo primero ni siquiera busca justificarse, el escarnio hacia la multitud se apuntala en la obra de Gustave Le Bon, según se mostró en una extensa nota al pie. De ahí que un cambio de enfoque sobre *Rhinocéros*, por lo tanto, se debe mucho a los autores que han reivindicado la multitud como fuerza creativa -de la *masa* de Benjamin a la *multitudo* de Negri y la *multiplicidad* de Deleuze-, y lo animal como posibilidad de “liberación” o, mejor dicho, como *línea de fuga* del sistema.

Porque es ante todo contra un sistema o régimen despótico que cierto Ionesco se erige, con su horda de rinocerontes. Se trata, pues, de una *máquina de guerra* o, como él dice, un teatro de la violencia. ¿Violencia contra qué? Directamente, contra el “régimen de expresión despótico” del teatro tradicional, como un insurgente en la Ciudadela del Teatro. Aparentemente no hay heridos, pero eso no implica que su campo de acción se limite al mundo del arte: en contacto con su teatro del *devenir*, sin leyes de ningún tipo, donde el lenguaje se desquicia y anda por sí solo, los espectadores y el autor mismo, atravesados por la risa, vuelven a su cotidianidad con la impresión de que todo no es más que una gran farsa (la Gran Farsa del Cosmos): el lenguaje no expresa la interioridad ni la realidad, las leyes no son necesarias y las cosas se sostienen como por milagro (o por catástrofe). Sucede que el

teatro de Ionesco es también una línea de fuga del lenguaje y de lo social, por lo que “es preciso” taparla para que no se ponga todo en fuga; de ahí la urgencia de una interpretación expresiva y de la representación que Ionesco mismo se apresura a hilvanar; la farsa -crítica sin solución- deja su lugar a la sátira (de la burguesía, del fascismo, etc.), que pretende ser un reflejo distorsionado de la realidad.

Y en este movimiento debe encontrarse la conclusión de este trabajo en torno a *Rhinocéros* y a Ionesco, pues con ello se descubre que los procedimientos teatrales característicos del dramaturgo han sido *estigmatizados* de tal manera que su valoración sólo subsiste negativamente, como representación o *sátira* de otra cosa, “tragedia del lenguaje” o reexposición de la filosofía de Sartre y Camus. Pese a todos los aspectos anómalos, que no obstante constituyen su obra y la emparentan con la vanguardia, los estudios más reconocidos la muestran como un teatro estetizante y simbolista, un teatro romántico de identificación o un teatro realista, de tesis o de mensaje. Lejos de escapar a esto, *Rhinocéros* fue considerada la piedra de toque que permitió proyectar a Ionesco como autor mayor, principio de coherencia y dueño de un mensaje, lo que no dejó de afectar a obras incluso más resistentes a esta captura como *La cantatrice*, cuya factura experimental se advierte fácilmente tanto en su producción como en sus efectos. Incluso podría afirmarse que, desde entonces, muchos de los acercamientos críticos hacen de su obra un alegato *en contra* de la vanguardia y de sus procedimientos más osados e innovadores pues, en términos deleuzianos, barren las líneas de fuga que, sin embargo, este teatro no deja de producir.

No obstante, cabría reconocer que, sin todos los críticos y comentaristas, un trabajo como el presente habría sido imposible, pues, como se dijo en la introducción, incide *entre* la pieza y sus efectos. Así, retoma los términos críticos que se la han apropiado, los comentarios, las puestas en escena, las carátulas, etc. De la crítica académica, acepta y se enriquece con la genealogía de Ionesco que Martin Esslin ofrece en su capítulo sobre la “Tradición del absurdo”; de Emmanuel Jacquart, agradece todo el trabajo de compilación, documentación y cronología, así como el término afortunado de Teatro de Derrisión (y auto-derrisión); de casi todos, y en particular de Richard Coe y Leocadio Garasa, la

conciencia de que en Ionesco hay algo que desborda los límites del teatro realista, simbolista, de mensaje y de “compromiso”, aunque luego los mismos autores se preocupen por recuperar y exaltar los indicios, *objetivos*, de la pertenencia de Ionesco a estas corrientes.

Con esto último, queda claro que las otras aproximaciones críticas de Ionesco, orientadas a recobrar el sentido de su obra y un mensaje claro, no son descalificadas por erróneas, sino que siguen otros derroteros que sin duda las obras mismas condicionan. Lo cierto es que tanto entusiasmo se ha puesto en la interpretación de Ionesco que trazar las líneas de fuga de su teatro, para así deslindar lo que tiene de revolucionario, es todavía un programa crítico pendiente al que espero haber contribuido con esta revisión de sus producciones teatrales y los efectos de *Rhinocéros*.

ANEXO. Los conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

La philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts.

Qu'est-ce que la philosophie?

De ninguna manera este anexo pretende hacer una exposición, por sucinta que sea, de la filosofía de los autores aludidos; ni siquiera una definición cabal de su terminología; más bien se trata de fijar, en una composición compacta y coherente, el significado de los conceptos tal como fueron utilizados a lo largo de esta tesis, lo cual implica la ausencia de muchas otras nociones que, no obstante, son capitales en el seno de la teoría deleuze-guattariana.¹ En *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze definió esta disciplina como el arte de crear conceptos. Definición simple, pero que en su práctica personal dio lugar a una proliferación avasalladora de términos que verdaderamente abrieron un campo de la realidad hasta entonces desconocido, pues en gran medida es concebible sólo *en y por* esta producción lingüística. De ello se sigue que dichos conceptos, si no sistemáticos, sí sean por lo menos *solidarios*, en tanto que forman una red en presuposición recíproca conforme se van desplegando: así, por ejemplo, el devenir es, al mismo tiempo, una desterritorialización y una línea de fuga.

Pareciese entonces que no hay un orden privilegiado para comenzar con la exposición de estos conceptos. De uno u otro modo, todos terminan comunicándose entre sí, enmarañados e imbricados, por lo que el comienzo es tan sólo un punto arbitrario en esta trama conceptual y obedece apenas a un capricho. El itinerario que proponemos es el siguiente: primero explicar en qué radica la oposición *paranoico-esquizofrénico*, para ubicar en ésta los dos tipos de *multiplicidad*; de aquí se derivará el concepto de *máquina* como producción o desmantelamiento de los *segmentos (molares y moleculares)* y los *territorios*, los cuales suponen, respectivamente, la *des~* y *reterritorialización* y las *líneas de fuga*. Más adelante, cabría explicar el carácter de máquinas particulares: *la máquina de guerra*, la máquina literaria (*literatura menor*) y la máquina bímembre de la *rostridad*. Por último, el concepto de *devenir*;

¹ Los iniciados en la filosofía deleuziana perdonarán la falta de términos como *agenciamiento*, *deseo*, *rizoma*, *espacio liso y estriado*, cuya definición excedería los objetivos de este trabajo.

que en este análisis ha sido de capital importancia, daría la ocasión de conectar todos los anteriores antes de presentar un somero glosario. A propósito del primero de los puntos, la polaridad esquizofrénico-paranoico, Deleuze y Guattari nos dicen:

il y avait deux grands types d'investissement social, ségrégatif et nomadique, comme deux pôles du délire: un type ou pôle paranoïaque fascisant, qui investit la formation de souveraineté centrale, la surinvestit en en faisant la cause finale éternelle de toutes les autres formes sociales de l'histoire, contre-investit les enclaves ou la périphérie, désinvestit toute libre figure du désir – oui, je suis des vôtres, et de la classe et de la race supérieures. Et un type ou pôle schizo-révolutionnaire, qui suit les *lignes de fuite* du désir, passe le mur et fait passer les flux, monte ses machines et ses groupes en fusion dans les enclaves ou à la périphérie, procédant à l'inverse du précédent: je ne suis pas des vôtres, je suis éternellement de la race inférieure, je suis une bête, un nègre.¹

Pero esta polaridad no debe ser tomada en su sentido propiamente psicológico, sino como dos *procesos* antitéticos que lo mismo describen fenómenos psíquicos que sociales, económicos, geológicos, biológicos, etc. La esquizofrenia-paranoia es asumida como el único universal, más no a manera de estructura, arquetipo u otro apriori, sino como producción (maquínica) de realidad. No es entonces un modelo de salud ni una estructura simbólica, como lo fue la neurosis para Freud y para Lacan, sino la producción misma de esa supuesta salud así como de, por ejemplo, la máquina de vapor. Tampoco se identifica con el esquizofrénico clínico, aunque éste testimonia mucho de estos procesos (en un estado exacerbado y peligroso para el organismo). Todo esto quizá se aclare con el concepto de multiplicidad, pues en la filosofía de Deleuze casi siempre nos enfrentamos con configuraciones que escapan tanto a la unidad como a lo dialéctico. De esta manera, se puede extender dicha polaridad a las multiplicidades:

Nous faisons à peu près la même chose en distinguant des multiplicités arborescentes [paranoïaques] et des multiplicités rhizomatiques [schizo-phréniques]. Des macro- et de micro-multiplicités. D'une part des multiplicités extensives, divisibles et molaires; unifiables, totalisables, organisables; conscientes ou préconscientes – et d'autre part des multiplicités libidinales inconscientes, moléculaires, intensives, constituées de particules qui ne se divisent pas sans changer de nature, de distances qui ne cessent pas de se faire et de se défaire en communiquant, en passant les unes dans les autres à l'intérieur d'un seuil, ou par-delà. Ou en deçà.²

En el extremo paranoico, por ejemplo, la *multiplicidad* tiende a *esconder* su carácter múltiple bajo una apariencia de unidad y homogeneidad. La multiplicidad esquizofrénica, al contrario, se resiste

¹G. Deleuze y F. Guattari, *L'anti-Edipe*, 329.

²*Mille plateaux*, 46.

a la numeración y es siempre grupal, asociada a las muchedumbres, las manadas y los motines. Si su versión paranoica se extiende en un espacio cerrado y geométrico que permite su medición y cuadratura, la multiplicidad esquizofrénica, distribuida en un espacio abierto, nunca puede ser capturada por la medición o el ordenamiento cuadrículado. El ejemplo típico en la literatura deleuziana reside en la oposición *ciudad – campo* en la Antigua Grecia, pero encuentra su aplicación más contundente en los modelos matemáticos, a propósito de distancias irreducibles a la cuadrícula como los fractales, las curvas y el desconcertante número π , cuya medición debe conformarse con aproximados; en humanidades quizá Zenón nos sea más familiar con su célebre paradoja de Aquiles y la tortuga, en donde la meta se ve postergada al siguiente salto de manera infinita, lo cual evidencia los limitados alcances de lo mesurable. A estas alturas, se objetará que no puede llamarse *multiplicidad* a una distancia, dado que no involucra elementos heterogéneos, pero más que una objeción se trata de un argumento a favor, pues una distancia que se divide sin cesar al infinito ya no puede tomarse como homogénea, pues *cambia de naturaleza cada vez que se divide*. Si por un lado una distancia cuadrículada proyecta un espacio cuya unidades pueden restarse y sumarse sin que se perturbe su naturaleza, por el otro la *multiplicidad esquizofrénica* siempre cambia al dividirse y por ello mismo se sustrae a la cuadratura y a la medición en partes homogeneizadas: al ser dividido, la distancia crece o se reduce vertiginosamente. Esta base matemática lo mismo vale para las multiplicidades sociales, sólo que aquí la homogeneización procede por leyes jurídicas y morales que definen a los individuos primeramente como sujetos unitarios, luego como sujetos jurídicos, trabajadores, etc., consignándolos a un espacio en tiempos determinados. De ahí que la muchedumbre reunida aparezca a menudo bajo un signo negativo, amenazador e incontrolable, porque en rigor, las personas, desplazadas de su lugar correcto, *ya* están fuera de control. (Asimismo los inquietantes delirios de los psicóticos, cuyos poros epiteliales “dan a luz” multitudes de bebés, de falos minúsculos o cuernos de rinoceronte; o bien los sueños esquizoides, como el osario que sueña Jung y la jauría del Hombre de los Lobos que Freud sólo deja existir como símbolo del padre.) En otras palabras, cuando la multiplicidad deja de poder

proyectarse o *extenderse* en un espacio ideal homogéneo, se vuelve *intensiva* (en lugar de *extensiva*) e irreductible.

De esta definición se deriva que, en el universo deleuziano, la máquina sea también una multiplicidad, en tanto vecindad de piezas heterogéneas, pero bien considerado lleva a la noción habitual de este término a regiones inéditas. Así, *L'anti-Edipe*, el primer libro en que colaboraron Deleuze y Guattari, abre de este modo:

Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit le ça. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement : des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source : l'une émet un flux, que l'autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là.¹

Por lo regular, cuando el vocablo *máquina* se utiliza fuera de su designación técnica inmediata, remite a aquello que, en circunstancias extremas, ha perdido su espontaneidad y su gracia vital. Al contrario, para Deleuze y Guattari la máquina se define ante todo por su carácter productivo: conexiones, cortes, montajes y desmontajes. “Máquina, maquinismo, 'maquínico': ni es mecánico ni es orgánico. La mecánica es un sistema de conexiones progresivas entre términos dependientes. La máquina, por el contrario, es un conjunto de 'vecindad' entre términos heterogéneos independientes.”² Si el término se saca del ámbito fabril, es sólo para poner de relieve lo “artificial” y dinámico de todo lo que es considerado natural e inmutable, pues *lo maquínico* se encuentra tanto en un tren de vapor como en la conexión boca-mama, pie-estribo, etc. Es más, las máquinas técnicas y los hombres mismos no son sino piezas dentro de la máquina social y sólo son comprensibles dentro de ella (un tren de vapor, por ejemplo, es inconcebible sin el comercio de hombres y de mercancías.) Asimismo, nada hay en el ser humano que lo honre como *homo faber* o productor único, sino que la naturaleza es ella misma *maquínica* y productiva, sin necesidad de esperar al hombre para realizar sus propias perversiones mal llamadas “contra-natura.” Pero incluso entre máquinas hay diferencias; Deleuze y Guattari distinguen

¹ G. Deleuze y Félix Guattari, *L'anti-Edipe*, 7. Para la redacción de este anexo se utilizó, además de los libros textualmente citados, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, redactado por varios estudiosos.

²G. Deleuze, *Diálogos*, 117.

entre máquinas literarias, abstractas, célibes, de *rostridad*, deseantes, binarias, de represión (*refoulement*), dicotómicas, de resonancia, *máquinas de guerra*, entre otras, todas las cuales pueden ubicarse, para mayor comodidad, dentro de la polaridad esquizofrénico-paranoico ya mencionada.

Estas categorías tomadas de la psiquiatría dan la pauta para identificar dos formas de producción antitéticas: la Máquina Sobrecodificadora del lado paranoico y la Máquina Mutante del esquizofrénico. La primera distribuye territorios, segmenta y “asegura la homogeneidad de los diferentes segmentos, su convertibilidad, su traductibilidad, regula el paso de unos a otros, y bajo qué tipo de prevalencia”;¹ mientras la segunda desestabiliza los segmentos, vuelve irreductibles e intraducibles sus partículas, “marca sus mutaciones en cada umbral y en cada conjugación [...] arranca partículas a las formas, partículas entre las que ya no hay más que relaciones de velocidad o de lentitud, y a los sujetos, afectos.”²

Pero para entender bien el funcionamiento de una u otra máquina habría que entender bien qué son los segmentos y los territorios, así como otros conceptos que ya han aparecido sin ser atendidos como se merece: el de lo molar y lo molecular. Los segmentos son bloques en los cuales se capturan las diferencias. Son efectuados por los estados, pero también por las sociedades primitivas y los organismos. Hay segmentos duros o molares: de sexo (hombre-mujer), de clase (patrón-obrero), de raza (blanco-negro), de edad (adulto-niño), entre otros. La segmentaridad opera por dicotomías consecutivas, de manera que siempre es posible capturar los flujos que en un primer momento escapan a la segmentaridad (si no eres ni hombre ni mujer, eres travesti; si no eres ni blanco ni negro, eres mestizo.) Pero, por otro lado, existen los segmentos flexibles y moleculares, que ya no conciernen a los grandes conjuntos molares aunque ocupen el mismo espacio: en vez de clases sociales, tenemos masas moleculares. En literatura, la exigencia de la verosimilitud en el siglo XIX ofreció una amplia gama de personajes coherentes cuya vida, pese a sus intermitencias, se ofrecía al final como un todo coherente o

¹*Diálogos*, 146.

²*Ibid.*, 148.

como unidad molar. Mucho de esto cambia en el siglo XX, cuando la exploración del psiquismo va mermando la ilusión de coherencia unitaria: así, los personajes de Virginia Woolf participan de diferentes épocas, sexos y vidas que confluyen en una individualidad fluida como las olas del mar; Nathalie Sarraute despliega sus “subconversaciones” en abstención total de nombres propios y descubre así un psiquismo molecular antes eclipsado por la omnipotencia del personaje (molar) decimonónico.

Si bien el concepto de segmentaridad proviene de la antropología, Deleuze y Guattari lo extienden a las sociedades modernas estatales para destacar así que todas ellas necesitan, igualmente, de una segmentación sin la cual no podrían existir. A tal punto es esto cierto, que la organización del estado y de la sociedad no necesitan menos de una política (entendida en su sentido habitual) que de una micro-política, que garantiza la segmentaridad a todos los niveles. Por eso mismo, los segmentos no pueden desestabilizarse sin que se tambalee también el edificio social, con una subversión micro-política por *fuerzas* que escapan a la segmentaridad, que pasan *entre* los segmentos molares, desestabilizándolos, y arrancándoles partículas moleculares. Para ilustrar esto, Deleuze cita a menudo la *Pentesilea* de Kleist, en dónde las amazonas pasan *entre* los griegos y los troyanos, arremetiendo primero contra unos y luego contra otros, ante el asombro de los combatientes que sólo por error las consideran aliadas mientras ellas atacan a sus enemigos. A estas fuerzas Deleuze y Guattari las llaman *líneas de fuga*.

Dentro de un sistema, la línea de fuga esquiva los segmentos, pero además tiende hacia el límite de la estructura, hacia la comunicación de una estructura con su afuera. Y aquí encontrar una salida no quiere decir enfrentar un sistema represivo, sino evadirse de él, y no para replegarse en una torre de marfil esteticista ni en los paraísos artificiales de la droga, sino para arrastrar el sistema consigo. En el análisis que Deleuze hace del cuento de *Bartleby*, de Herman Melville, el personaje principal ocupa un lugar indiscernible entre lo legal y lo ilegal, entre lo accidentalmente culpable y lo diabólicamente inocente, entre lo activo y lo pasivo, lo privado y lo público, de tal manera que conmueve la

organización burocrática y jurídica.

En este sentido, los *territorios* también pueden ser considerados segmentos (casa-escuela-trabajo-cuartel, etc.), pero se encuentran a su vez segmentarizados y someten a su segmentaridad a quienes entran en él: el ámbito doméstico con su triángulo familiar (padre-madre-hijo), el del trabajo con su estructura piramidal (jefe-empleados). Dicho de otro modo, el territorio debe ser concebido como una suma de proceso de territorialización, es decir, la actividad de captar flujos, codificarlos y mantenerlos bajo un mismo código que asigne un contenido a una forma, una intención a un enunciado o una función a un órgano. Ejemplos de territorios son el organismo, la lengua o el Estado, el cual distribuye cualidades entre sus sujetos y les asigna funciones, al mismo tiempo que capta los flujos (dinero, materia prima, masas humanas) y los acomoda en su organización. Ahora bien, así como la línea de fuga esquiva los segmentos, en lo relativo al territorio existe la *desterritorialización*, que no es otra cosa sino “le mouvement par lequel 'on' quitte le territoire.”¹ En principio este movimiento podría conducir a regiones sin códigos ni ataduras, pero por lo regular no se efectúa sin *reterritorializarse* en otro territorio complementario, no necesariamente menos opresivo que el anterior, por lo que cada desterritorialización tiene sus peligros y puede valorarse como negativa o positiva según sea el caso. Un sistema social despótico desterritorializa todos los flujos exteriores e interiores para reterritorializarlos sobre el cuerpo del déspota deificado, que se aparece como la causa y el fin de todo cuanto acontece, y sólo relega al exterior las desterritorializaciones de sí que no puede soportar (el chivo expiatorio o el desterrado). Todos estos movimientos se aprecian maravillosamente en las tragedias de Sófocles sobre el mito de Edipo: el pueblo entero, la naturaleza y el cosmos mismo sufren y se convulsionan por su “pecado” (*hybris*), el cual expía al reventarse los ojos y al expatriarse de la ciudad como chivo expiatorio (*Edipo rey*) hacia un afuera por el que Edipo sin rostro erra, sin coordenadas ni referencias (*Edipo en Colona*).

¹G. Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*, 634.

Si con la oposición máquina sobrecodificadora-máquina mutante se continuó la polaridad psicótica enunciada al principio, con el concepto de *máquina de guerra* se destaca la interrupción de ciertos procesos sobrecodificadores ligados a un Estado que busca interiorizar todos los movimientos. Ya en un apartado anterior se ha señalado los motivos de este nombre, pero lo que faltaría acentuar sería que la máquina de guerra no sólo desmantela e interrumpe, sino que está en una relación directa con el Afuera del Estado, tanto en lo que concierne a su organización física como también a su lengua, su pensamiento y su literatura: máquina de guerra-Kleist, cuyos personajes que se ubican muy por arriba o muy por debajo de las deliberaciones estatales; máquina de guerra-Nietzsche, que arroja sus aforismos como flechas a los grandes sistemas de pensamiento. Así, montar una máquina de guerra significa también producir un pensamiento, literatura o *teatro del afuera* como espacio no segmentado o que se resiste a la codificación.

En efecto, la máquina de guerra es inseparable de una exterioridad así como el Estado se define por una interioridad desplegada a todos los niveles: ciencia, juegos, arte, tecnología y pasiones. Hay así, una ciencia o saber estatal preocupado por las propiedades *intrínsecas* de los objetos y una ciencia de la máquina de guerra que, al contrario, se ocupa de los flujos y de problemas (extrínsecos o relacionales); una pasión reflexiva e introspectiva (el *sentimiento*) y, por otro lado, el *afecto* sufrido o proyectado al exterior; incluso un juego de las propiedades (ajedrez) y otro de las relaciones (go). Además, la máquina de guerra social tiene una formalización en la que preside el *número que numera*, cuya característica principal es la de numerar lo heterogéneo más que cuadrarlo en un espacio geométrico.

El gran aporte de Kleist a la literatura, según Deleuze, es haber introducido personajes en forma de exterioridad, arrastrados por una acción vertiginosa en la que el interior desaparece y se multiplican los afectos. En este sentido también puede entenderse la lectura que hacen Deleuze y Guattari de la obra del autor de *El proceso*, si bien el concepto de máquina de guerra es posterior a *Kafka. Por una literatura menor*, donde no obstante puede leerse:

Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor. De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización. [...] La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político.[...] La tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo. [...] Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación.¹

Por el contrario, una literatura mayor está garantizada por el dominio cabal de una lengua como medio de expresión, de tal manera que los grandes autores recurren a ella para exponer sus sentimientos o sus ideas con cierto virtuosismo. Por más afortunado que sea el producto, se trata de un uso *estatal* de la literatura, pues el gran autor forma el texto de tal manera que éste viene a ser la expresión de sus propiedades personales (el *estilo*). Por lo demás, la personalidad misma del gran autor está asegurada como unidad sólida por el lugar privilegiado que ocupa en el seno de la sociedad (varón-blanco-europeo-adulto), de manera que sus críticas sociales se dirigen a la macro-política o política *a secas*, pues la micro-política de las identidades pasa para él desapercibida.

Así planteado, pareciese que una literatura menor depende del origen social de su emisor, pero esta sólo es una condición que puede favorecer su aparición; lo importante es, en todo caso, escribir en la propia lengua como un extranjero, encontrar la *minoridad* de la lengua, es decir llevarla a sus límites (entre lo humano y lo animal, entre el sentido y el sinsentido, el sonido y el silencio, etc.) En tanto pone al lenguaje y a la literatura en relación con su propia abolición o en sus límites, es lícito pensar en la literatura menor como una máquina de guerra y viceversa, pero incluso las otras dos características (lo político y colectivo) quedan un poco desarticuladas e inconclusas si no se adscriben a dicha máquina.

Según Deleuze y Guattari, la segunda característica es que en la literatura menor *todo es político*. Esto no quiere decir que en la literatura mayor no haya activismo o demandas sociales, sino que en general esto viene a ser una faceta separada de los dramas personales, en contrapunto o como fondo. Lo que Deleuze quiere decir es que, en la literatura menor, los dramas personales son al mismo tiempo “dramas estatales” puesto que la segmentaridad afecta directamente a las minorías, que no viven la

¹G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. 29-31.

ilusión intra-estatal que separa la esfera política de la esfera privada. Nuevamente se entiende mejor la literatura menor con la máquina de guerra, ya que esta desegmenta e interrumpe el funcionamiento del Estado.

La tercera característica rescata lo colectivo en oposición al gran estilo de los autores mayores. No obstante, el peor error sobre esto sería querer creer que, a través de la literatura menor, “habla el pueblo”. Si la literatura es cosa del pueblo, como dice Kafka, no es porque tal entidad social vaya a leer sus libros ni a reflejarse en ellos, sino porque la literatura menor utiliza el lenguaje con una sobriedad desconocida para los grandes autores, de lo que resulta menos un estilo que la ausencia de estilo. No se trata ya, pues, de un uso privado de la palabra, pero tampoco de escribir “en lugar de”; más bien toma el lenguaje como materia de composición, como campo de experimentación mucho más que como medio para expresarse, y, en este sentido, la lengua ya no es privada, sino colectiva, lo cual no está separado del devenir-multiplicidad del escritor (Rimbaud con sus hordas de raza inferior, Kafka y sus interminables series). Por eso puede decirse que un “escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental”.¹ Si lo que caracteriza a la máquina de guerra es su exterioridad respecto al Estado, entonces la literatura menor es una máquina de guerra literaria o una literatura del afuera.

¡Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, incluso insignificantes, no tienen más que un sueño!: llenar una función mayor del lenguaje, ofrecer sus servicios como lengua de Estado, lengua oficial (el psicoanálisis, actualmente, que se cree dueño del significante, de la metáfora y del juego de palabras). Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor.²

Este devenir-menor con su literatura del afuera es inseparable de un desmantelamiento del rostro del gran autor, de su soberanía sobre el significado y sobre el estilo. Pero nada de esto quedará claro hasta no haber hablado de la máquina que produce el rostro antes que a sus usuarios, llamada *rostridad*:

Siempre estamos prendidos con alfileres en la pared de las significaciones dominantes, hundidos en el agujero

¹G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, 17.

²*Ibid.*, 44.

negro de nuestra subjetividad, en el agujero negro de nuestro querido Yo. Pared en la que se inscriben todas las determinaciones objetivas que nos obligan a reconocer; agujero en el que habitamos con nuestra conciencia, nuestros sentimientos, nuestras pasiones, nuestros secretitos demasiado conocidos, nuestro deseo de darlos a conocer. El rostro, además de ser un producto de este sistema, es una producción social: ancho rostro de mejillas blancas con el agujero negro de los ojos.¹

El rostro no es la cabeza. Todo mundo entiende un poco de esto cuando lamenta que, en la actualidad, vivamos entre entes despersonalizados o sin rostro, con los que es imposible discutir, quejarse o mantener comunicación. Se suele pensar, sin embargo, que esta ausencia de rostro es una dolencia de nuestro tiempo, pero basta la consideración antropológica de que la conciencia individual es relativamente moderna para poner fin a estas alarmas apocalípticas, porque el rostro depende directamente de la subjetividad y sólo tiene sentido en ella.

Ahora bien, la subjetividad misma no existe sin un sistema de significaciones en el cual se ubica y del cual parten sus relatos: ¿hombre, mujer o travesti? ¿acaudalado o pobre? ¿bello o desagradable? El yo pide su lugar y se ubica dentro de la pared de la significancia que le da sus coordenadas y que predefine sus amores, sufrimientos, pasiones y conflictos: grandes aventuras románticas de héroes ejemplares o retorcidos villanos; bajo el título *retrato de...*, bellas biografías que dibujan los tormentosos asuntos privados de escritores o “grandes hombres” para componer su rostro sobre el papel blanco. La subjetividad sufre o goza su drama según el lugar que ocupe en las coordenadas del mapa significativo, así como Julian Sorel se desplaza hacia una posición dominante en un interminable diálogo consigo mismo tanto más intenso cuanto más se ocupa de sus determinaciones sociales. Parecería, no obstante, que únicamente la pared blanca constriñe al agujero negro a una posición más bien forzosa; en realidad, el agujero mismo opera sobre la pared blanca al rechazar o aceptar los signos que en ella se trazan: *mírame cuando te hablo, te burlas de mí, tanta sumisión es ofensiva*, etc, o bien subjetividades-rostro rechazadas en bloque: *esa gente tiene costumbres extrañas, ¡qué buenos modales!*

Tenemos, pues, dos elementos: por un lado, las significaciones dominantes y, por el otro, la conciencia reflexiva, o dicho de otro modo, la *pared blanca* de la *significancia* y el *agujero negro* de la

¹*Diálogos*, 55.

subjetividad. Esa subjetividad es inseparable, como vimos, del rostro individual, que a su vez repite el sistema bimembre con las blancas mejillas como pantalla de signos y los agujeros negros de los ojos. De esta manera, se encuentra montada la máquina de dos piezas *pared blanca-agujero negro*, es decir la *rostridad*. Así se explica la aproximación, a la que estamos tan habituados, del rostro con la subjetividad, menos un par de cómplices que la manifestación de un mismo funcionamiento o maquinaria que opera a varios niveles.

Pero hay gestos prohibidos o marginales, como los tics nerviosos; hay subjetividades-rostro excéntricas que deben ser reprimidas o relegadas. Por eso siempre hay un potencial racista y discriminante en este sistema, que convierte a un negro, un indígena o un malformado en lo equivalente a un tic nervioso sobre el “rostro” de la malla social, bajo el delito simple pero grave de no ser como “nosotros”. Ese nosotros, faltaría decirlo, no es otra cosa que un *rostro-tipo*, que se arroga la centralidad del sistema (Big-Brother, hombre-blanco-adulto-europeo, rostro-popstar, rostro-Jesucristo, rostro-dictador como “conciencia moral [pseudo]universal”) y produce en derredor una serie de rostros-grados de desviación (*écarts-types de déviance*). De manera que, ya sea como subjetividad céntrica o excéntrica, deshacer el rostro es una empresa política que vale la pena efectuar. Althusser describía al sujeto como el que responde a la interpelación; para deshacer el rostro es preciso crear, no comunicar ni interpelar; conectar palabras, acciones, ideas, no expresar ni contar. O bien, llevar el rostro a su límite de desterritorialización, cuando deja de ser el rostro *de* alguien o de su subjetividad para conectarse con líneas provenientes de todos los extremos del cosmos: música, aroma, pintura, espacios abiertos y desconocidos, *paisajes* lejanos.

Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair.¹

Rostridad: un rostro individual como montaje de una pantalla de signos y de los agujeros negros

¹ Beaudelaire, “À celle qui est trop gaie”, *Les fleurs du mal*, 41.

de los ojos que aceptan o rechazan. Para cada rostro concreto, una subjetividad como agujero negro o tercer ojo “del espíritu”, mas no sin la pared blanca de las significaciones dominantes en el que se inscribe y se ubica. En todos los niveles la función dicotomizante (X o Y) y la binarizante (sí-no). Deshacer el rostro es: llegar a la región de lo indiscernible que escapa a la univocidad, escapar al orden de lo aceptable o lo inaceptable. Bartleby sin pasado ni referencias, ni inocente ni criminal, irreprochable inaceptado. “Si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenir réels, tout un devenir clandestin. Défaire le visage, c'est la même chose que percer le mur du signifiant, sortir du trou noir de la subjectivité.”¹

Hacer literatura menor, “hacer” máquina de guerra literaria, es también devenir-desconocido y perder el rostro al encontrar la propia minoría, o ir al encuentro de minorías que nada tienen que ver con la cantidad:

Une minorité peut être nombreuse ou même infinie; de même une majorité. Ce qui les distingue, c'est que le rapport intérieur au nombre constitue dans le cas d'une majorité un ensemble, fini ou infini, mais toujours dénombrable, tandis que la minorité se définit comme ensemble non dénombrable, quel que soit le nombre de ses éléments. Ce qui caractérise l'indénombrable, ce n'est ni l'ensemble ni les éléments; c'est plutôt la *connexion*, le “et”, qui se produit entre les éléments, entre les ensembles, et qui n'appartient à aucun des deux, qui leur échappe et constitue une ligne de fuite. Or l'axiomatique ne manie que des ensembles dénombrables, même infinis, tandis que les minorités constituent ces ensembles “flous” non dénombrables, non axiomatisables, bref ces “masses”, ces multiplicités de fuite ou de flux. [...]

Le propre de la minorité, c'est de faire valoir la puissance du non-dénombrable, même quand elle est composée d'un seul membre. C'est la formule des multiplicités.²

En realidad es más bien la fórmula de cierto tipo de multiplicidad,³ que en este trabajo hemos llamado esquizofrénica por tener afinidad con este polo de la psicosis. Con lo que, en cierto modo, regresamos al concepto con que se inició, antes de pasar a uno de las nociones más importantes de las utilizadas en este trabajo.

El *devenir* involucra prácticamente todos los conceptos anteriores: al desestabilizar los

¹ G. Deleuze y F. Guattari, *Mille plateaux*, 230.

² G. Deleuze y F. Guattari, *Mille plateaux*, 587-588.

³ Sobre este concepto, los capítulos “Un seul ou plusieurs loups?” y “Le lisse et le strié” de *Mille plateaux*, así como *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, 260-265.

segmentos y los territorios, puede considerarse una línea de fuga y una desterritorialización, así como el proceso maquínico por excelencia en tanto es conexión de heterogéneos, e incluso de multiplicidades. En *Diálogos*, Deleuze lo define como “un *encuentro* entre dos reinos, un cortocircuito, una captura de código en la que cada uno se desterritorializa.”¹ Su ejemplo favorito es el de la avispa que copula con la orquídea: así, la flor pasa por un devenir-avispa hembra, inseparable de un devenir-orquídea de la avispa que poliniza las flores. Pero es en literatura donde Deleuze advierte más devenires: un devenir-ballena en Ahab, acompañado del devenir-blancura de Moby Dick; devenir-coleóptero de Gregorio Samsa y devenir rata en Lord Chandos. Pero el concepto de devenir no equivale a “llegar a ser”, imitar, representar o parecerse.

Para que haya un *devenir* tienen que encontrarse dos elementos heterogéneos, pero no siguiendo el modelo epistemológico de la relación sujeto-objeto, sino al contrario, disolviendo su unidad, pues cada uno tiene que involucrar tan sólo algo de sí para devenir (un color, un aroma, una línea abstracta), de tal forma que uno no puede devenir otro sino a condición y en la medida de que este otro devenga otra cosa. Así, nos dice Deleuze, hay un devenir-pájaro en la música de Mozart sólo a condición de que los pájaros devengan línea melódica.

Lo anterior puede suscitar un malentendido según el cual *devenir* es hacer una imitación o, peor aún, una representación, pero se trata de algo completamente diferente. Imitar o asemejarse implica que un segundo término intenta o presume parecerse al primero, que fungiría de modelo: una persona hace como perro o un rostro se parece al de un ratón, pero el devenir no opera ni en el campo de las semejanzas ni en el de las imitaciones sino que sucede ahí dónde dos elementos devienen otra cosa para participar en un mismo *bloque de devenir* que los comprende a ambos. Es un fenómeno en que cada término captura el código del otro, siguiendo así una suerte de evolución necesariamente paralela o asimétrica, pues cada uno participa de diferente manera en dicho bloque. La orquídea no imita a la avispa, sino que “encaja” o “hace mapa” con ella, captura su código (forma de avispa hembra) para que

¹G. Deleuze, *Diálogos*, 53.

la avispa macho copule con su flor y polinice otras orquídeas.

De esto se desprende que el devenir no es una representación donde nuevamente haya un modelo y una copia. Tampoco es una interpretación dónde un primer término signifique otro. El devenir es eminentemente literal, lo que lo hace parecer llano y chato: un devenir-animal de Gregorio Samsa. Esta simplicidad rescata, sin embargo, aquello que se pierde en la *interpretación*, la cual ahoga toda línea de fuga con sus mecanismos de sustitución y desplazamiento antropocéntricos del signo (metáfora y metonimia).

Además, habría que aclarar que el devenir no es porvenir, ni vale por lo que un sujeto llegará a ser. Por ejemplo, una revolución social puede triunfar sin que haya devenires-revolucionario, así como un devenir-revolucionario puede surgir en los lugares más insospechados. Los devenires no existen en función de un futuro, sino que están ya siempre operando, formulados en infinitivo y distribuidos en una cartografía más que en el tiempo. El devenir no es cronológico ni teleológico, no tiene sujeto ni objeto, no es interpretativo y no se confunde con la semejanza o la imitación, sino que se trata de un infinitivo cartográfico, asubjetivo y literal.

GLOSARIO

Devenir: Proceso en el cual dos elementos heterogéneos se desterritorializan recíprocamente en una doble captura o evolución asimétrica y paralela que borra la sustancia o subjetividad de los términos involucrados.

Interpretancia: Actividad significativa en la cual se hace corresponder un texto con un fragmento de la realidad.

Desterritorialización: Movimiento por el cual se abandona el territorio (según la definición dada por Deleuze.)

Máquina: Suma de conexiones y cortes entre elementos heterogéneos cuyo único punto en común es

funcionar juntos en la producción de realidad (humana o no).

Máquina de guerra: Máquina de desorganización o de abolición que desarticula los territorios y los segmentos estatales, para restablecer y ocupar un espacio abierto afín a la exterioridad.

Molar: Pertenece o relativo a macro-fenómenos de conjunto en que los elementos se organizan dentro de límites claros en unidades estructurales.

Molecular: Pertenece o relativo a micro-fenómenos de masa cuyos elementos se distribuyen sin límites fijos y funcionan en el detalle.

Multiplicidad esquizofrénica: Vecinazgo de elementos heterogéneos distribuidos en un espacio abierto que se sustrae a la cuadratura y a la medición, puesto que no puede racionarse sin que cambie de naturaleza.

Rostridad: Máquina social que produce los rostros individuales al mismo tiempo que el muro blanco significativo y el agujero negro de la subjetividad colectivos con sus funciones respectivas -dicotomizar (x o y) y binarizar (sí-no)-, mediante las cuales establece en su centro un rostro-tipo que grada la desviación de los rostros excéntricos.

Segmentaridad: Repartición de las diferencias e intensidades en grandes bloques o segmentos.

Significancia: Sistema en el cual todo es considerado signo y, por lo tanto, se construye una cadena significativa interminable sobre una remisión infinita de signo a signo.

Territorio: Espacio segmentado y medible dentro de fronteras definidas por efecto de un proceso (de territorialización).

BIBLIOGRAFÍA

Directa

IONESCO, Eugène, *Rhinocéros*, París: Gallimard, 1969.

_____, *El rinoceronte*, 6ª Edición, Buenos Aires: Losada, 2003.

_____, *Théâtre Complet*, París: Gallimard, 1991. [Col. La Pléiade]

General

COE, Richard N., *Eugene Ionesco*, New York: Grove, 1961.

BONNEFOY, Claude, *Conversaciones con Eugène Ionesco*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

CLEYNEN-SERGHIEV, Ecaterina, *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, París: Presses Universitaires de France, 1993.

DELEUZE, Gilles, Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia: Pre-textos, 1980.

_____, Félix Guattari, *L'anti-Œdipe*, París : Les Editions de Minuit, 1972.

_____, Félix Guattari, *Mille plateaux*, París : Les Editions de Minuit, 1980.

_____, Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era, 1978.

_____, *Critique et Clinique*, París: Les éditions de Minuit, 1993.

GARASA Delfin, Leocadio, *Ionesco y el teatro actual*, Buenos Aires: Facultad de filosofía y letras de la universidad de Buenos Aires. Instituto de Teatro, 1977.

GROSSVOGEL, David I., *The Blasphemers: The Theatre of Brecht, Ionesco, Beckett, Genet*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1962.

IONESCO, Eugène, *Antidotes*, París: Gallimard, 1977.

_____, "El rinoceronte" en *El rinoceronte y otros relatos*, Madrid: Abada Editores, 2007, pp. 73- 92.

_____, *Journal en Miettes*, París : Gallimard, 1967.

_____, *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires: Losada, 1965. [Tr. de Eduardo Paz Leston.]

_____, *Présent passé, passé présent*, Alençon [Francia]: Mercure de France, 1968.

_____, *Rhinocéros* [*], París: Gallimard, 1999. [Prefacio y notas de Emmanuel Jacquart.]

IONESCO, Marie-France, *Portrait de l'écrivain dans le siècle. Eugène Ionesco 1909-1994*, París: Gallimard, 2004.

JACQUART, Emmanuel, *Le Théâtre de Dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, París: Gallimard, 1998.

_____, *Rhinocéros d'Eugène Ionesco*, París: Gallimard, 1995.

- KNOWLES, Dorothy, "Ionesco's Rhinoceroses. The rumanian origins and the western fortunes" en *French Studies*, vol. 28, 1974, pp. 294-307.
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Éliade, Ionesco. L'oubli du fascisme. Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, Paris, PUF, 2002.
- LAMONT, Rosette C., *Ionesco's imperatives: The politics of culture*, Ann Arbor: University of Michigan, 1993.
- LEMARCHAND, Jacques, "Le théâtre d'Eugène Ionesco" [prefacio] en Eugène Ionesco, *Théâtre I*, Paris: Gallimard, 1954.
- PRONKO, Leonard C., *Eugène Ionesco*, New York: Columbia University Press, 1965.
- SÉNART, Philippe, *Ionesco*, Barcelona: Fontanella, 1966. [A. Fisas.]
- SASSO, Robert, Arnaud Villani *et al.*, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Vendôme (Francia): Noesis, 2003.
- TARRAB, Gilbert, *Ionesco à coeur ouvert. Séries d'entretiens accordés à Gilbert Tarrab, par Eugène Ionesco, précédées d'un essai de sociologie du théâtre d'Ionesco*, Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée, 1970.
- Le Figaro Littéraire*, 25 de Enero de 1960.
- <http://www.ionesco.org/rhinoceros.html>, Agosto de 2010.

Secundaria

- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1971.
- BALZAC, Honoré de, *Modeste Mignon* [en línea], Paris: Marescq, 1852. Disponible en <http://books.google.fr>:
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris: Le livre de poche, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, 2003.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987.
- FRICKX, Robert, "De Maeterlinck à Ionesco" [en línea], Bruselas: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1994. Disponible en www.arllfb.be.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, México: Taurus, 1989.
- KUNDERA, Milán, *El arte de la novela*, Madrid: Tusquets, Barcelona, 1987.
- LITTRÉ, Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française*, vol. VI, Paris : Gallimard-Hachette, 1962.
- PICON Gaëtan, Roland, Maurice Encontre, *et al.* [Comp.], *Panorama des idées contemporaines*, Paris: Gallimard, 1957.
- PIGLIA, Ricardo, "La ficción paranoica" en "Cultura y nación", *Clarín*: Buenos Aires, 10 de octubre de

1991.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México: UNAM-Siglo XXI, 2001.

PLATÓN, *La república*, 2ª Ed., México: UNAM, 2000.

BARTHES, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología del Collège de France*, 14ª ed., México: Siglo XXI, 2000.

SHKLOVSKI, Viktor, “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov [comp.], *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Ediciones Signos, 1970.

STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid: Taurus, 1974.

NEGRI, Antonio y Michael Hardt, *Multitud*, Barcelona: Debate, 2004.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, México: UNAM, 2009.