



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## EL REY SE MUERE DE EUGÈNE IONESCO COMO MANIFESTACIÓN DE LA ETERNA LUCHA ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A:  
IRMA CARRILLO MARTÍNEZ

ASESOR: DRA. MARÍA STEN

SINODALES:

BARRAGÁN GUTIÉRREZ CRISTINA  
HELLWIG-GORZYNSKI LECH  
ORTIZ BULLÉ-GOYRI ALEJANDRO  
ZORRILLA VELÁZQUEZ MARCELA



MÉXICO, D.F.



2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

A Manuel Martínez y Esperanza Blancas  
*In memoria*

La presente tesis refleja mi amor y pasión por el teatro pero, sobre todo, el preludio de ver, poco a poco, concretarse cada uno de mis sueños lo que no hubiese sido posible sin el apoyo de las personas siguientes:

Mi madre que con su atención, dedicación y cariño ha hecho de mí una mujer entera, responsable de sus actos y perseverante en sus propósitos.

Mi hermana quien con su ejemplo me motiva a continuar y con su apoyo y cariño me hace saber que siempre juntas triunfaremos.

José Luis Moreno quien me ha acompañado a transitar por el camino del amor y de la verdadera unión de pareja, propiciando un desarrollo en todos los aspectos de mi vida.

Deseo agradecer también, el estímulo y guía de mis maestros, en especial:

Dra, María Sten a quien estimo y admiro profundamente por ser una gran mujer además, de gran investigadora y quien me enseñó a confiar en mi propio saber para lograr plasmarlo ampliamente en esta tesis la cual significa el antecedente de una serie de futuras investigaciones.

Profesora Marcela Zorrilla, entrañable amiga, digno ejemplo a seguir y quien me ha acompañado durante mi carrera, nutriéndome de sus conocimientos.

De forma especial, agradezco la valiosa colaboración de Lupita Martínez para la elaboración final de esta tesis.

## INDICE

Introducción	3
I. Hechos biográficos del autor que influyeron en su pensamiento.	
I.1 La niñez: la problemática de la vida en su estrecha relación con la muerte.	9
I.2 La juventud: la vida como creación artística que plantea el cuestionamiento existencial.	14
I.3 La madurez: la vida ligada a la obsesiva idea de la muerte.	21
II. Teatro de Vanguardia en Francia.	
II.1 Definición de Vanguardia.	40
II.2 Movimientos teatrales vanguardistas en Francia:	45
a) Futurismo	
b) Dadaísmo	
c) Surrealismo	
d) Existencialismo	
II.3 Puntos de vista de Ionesco respecto a la literatura de Vanguardia.	53
III. Los sueños de Ionesco como expresión de su inconsciente.	
III.1 La facultad creadora que se vislumbra en los sueños.	60
III.2 La angustia de la muerte que invade el estado onírico.	72

IV.	Análisis dramático de <u>El Rey se muere</u> .	
IV.1	Sinopsis de la obra y análisis de personajes.	81
IV.2	Conceptos básicos, según Ionesco, para comprender la obra:	98
	a) Dios	
	b) Hombre	
	c) Amor	
	d) Vida	
	e) Muerte	
IV.3	Elementos simbólicos en la obra que representan las posibles respuestas al cuestionamiento existencial.	106
	a) Espacio donde se desarrolla la obra.	
	b) Atrezzo	
	c) Colores: azul, verde, amarillo, rojo, púrpura, marrón, gris, negro.	
	Conclusiones	119
	Bibliografía	126

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis de Licenciatura tiene como objeto de estudio el análisis de la obra dramática: El Rey se muere de Eugéne Ionesco (1912-1993.) En dicho análisis se buscará, sobre todo, definir los conceptos de vida y muerte reflejados en esta obra.

Para alcanzar el objetivo planteado es necesario hacer una revisión general del fenómeno teatral que tiene lugar en Francia, denominado: Teatro de Vanguardia que se desarrolla hasta (aproximadamente), la década de los sesentas del siglo XX.

Francia es un país de cultura eminentemente teatral. Un ejemplo clave lo constituye el hecho de que en este país de Europa nace, durante la Edad Media, la tradición de la fiesta de carnaval, previa a la Cuaresma; que es además de una tradición pagana una forma teatral que exalta el placer por la vida terrena lo que le otorga un sentido festivo y burlesco.

Así lo expresa Mijail Bajtin en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El principio cómico de los ritos carnalescos los exime de todo dogma religioso o eclesiástico. Ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso. El carnaval se sitúa entre las fronteras del arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada como un juego.<sup>1</sup>

Lo anterior permite mencionar que desde sus orígenes el teatro adquiere un sentido ritual, obedece a una serie de mitos que el hombre creó en la antigüedad como una explicación a los fenómenos naturales. Con ello también el teatro buscó dar una respuesta a la duda existencial que plantea el por qué y para qué de la vida humana.

1. Mijail Bajtin, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais, tr. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 64.

María Zambrano (filósofa española que radicó, durante la dictadura de Franco, en México) comenta, en El hombre y lo divino:

Hace muy poco tiempo que el hombre cuenta  
su historia, examina su presente y proyecta su  
futuro sin contar con los dioses, con Dios,  
con alguna forma de manifestación de lo divino.<sup>2</sup>

Hegel denomina a esta situación como la más clara expresión de la tragedia humana que se expresa en el: “No poder vivir sin dioses”.<sup>3</sup>

El pensamiento clásico se distingue por concebir a los dioses como aquellos que persiguen al hombre con su gracia y su rencor. Al paso de la historia, como expresión de la decadencia de una era, los dioses aparecen impasibles e indiferentes hacia el hombre.

Esta necesidad del hombre de consolidar una unión con lo divino está latente en la teoría dramática de Antonin Artaud (1896-1948)<sup>4</sup> y es ella la que impulsa en gran medida las formas teatrales, originadas como producto de los diversos movimientos de Vanguardia, que se cultivaron en Francia durante el siglo XX.

El pensamiento de los artistas de Vanguardia se caracteriza por un agudo escepticismo y nihilismo.

Durante los periodos de Posguerra, la existencia humana se ve hundida en la destrucción y por tanto, en la muerte. Entonces, resulta obvia la duda en la existencia de un “Dios” o bien, se desconfía de los dogmas religiosos vigentes. Pues, hasta hacía algunos años, el cristianismo difundió la existencia de un Dios omnipotente y Todopoderoso que otorgaba al hombre el “libre

2. María Zambrano, El hombre y lo divino, 3ª. Ed., México, FCE, 2001, p.14.

3. Ibid. p. 27.

4. Antonin Artaud, El teatro y su doble, Le théâtre et son double, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, México, Hermes/Sudameridana, 1987.



albedrío” con el cual éste poseía la facultad de elegir entre una conducta inmersa en la virtud o bien, en el pecado. Divulgaba un dios amoroso y justo que otorgaba al hombre, según su conducta, el cielo o el infierno. Sin embargo, era capaz de perdonar a condición del arrepentimiento del pecador.

Según M. Zambrano, lo divino, fuera del hombre, reposaba en una misteriosa unidad divina desplegada en tres personas: uno y múltiple. Lo divino adquiría tal categoría que podía penetrar en todos y cada uno de los hombres, sin dejar de estar en sí.<sup>5</sup>

Encontramos lo divino como independiente y ajeno a lo humano, es decir, como un “algo” que posee vida por sí mismo y no es creado por el hombre; por el contrario, el hombre “es por y a través de lo divino”. Entonces, cabe preguntar: dónde estaba Dios cuando, en medio de los horrores de las Guerras Mundiales, los hombres eran masacrados con la mayor crueldad posible.

Así, los intelectuales de este periodo histórico experimentaron un sentimiento de desesperanza y pesimismo, plantean la incógnita: ¿Cómo se puede creer en la existencia de un ente divino cuando el hombre se ha convertido en la peor amenaza, capaz de autodestruirse?.

Esta concepción de lo divino se reafirma con la ideología científica de la época Moderna en la cual el hombre se erigió un monumento dedicado al héroe invencible y todopoderoso (semejante a Dios); creyó tener la capacidad de enfrentar a la naturaleza sin reconocerse como ser integrante de ella. Negándose a sí mismo buscó accesorios producidos por la tecnología que sustentaron su existencia. Con ello, el ser humano perdió la capacidad de percibir y responder sensorialmente tanto en su interior como al exterior, en el ámbito que le rodea. Entonces, se mecaniza y enajena permitiendo que la comodidad o “Ley del menor esfuerzo” le resuelva la vida.

5. María Zambrano, *op. cit.*, p. 18.

Para clarificar el término: enajenación, nos remitiremos a lo dicho en 1959 por Erich Fromm quien menciona en El arte de amar:

La sociedad contemporánea predica el ideal de la igualdad no individualizada, porque necesita átomos humanos, todos idénticos, para hacerlos funcionar en masa, suavemente, sin fricción; todos obedecen las mismas órdenes, y no obstante, todos están convencidos de que siguen sus propios deseos.<sup>6</sup>

Desde este momento, tiene lugar un auge científico que por un lado favorece al hombre en diversas cuestiones por ejemplo la salud ya que, tienen lugar notables avances médicos que logran sanar y erradicar enfermedades anteriormente mortales. Por otro lado, los avances técnicos ofrecen una multiplicidad de máquinas que aminoran la carga de trabajo que el hombre ejecutaba. Sin embargo, con ello el hombre se ha convertido poco a poco en una máquina más; quien como tal está programado por la sociedad a responder y actuar de forma estandarizada.

Este marco sociocultural arrastra consigo la carga de la memoria colectiva que conoce los horrores acontecidos durante las dos guerras Mundiales: la crueldad reflejada en las estrategias de guerra; la toma de prisioneros que fueron ultrajados y despedazados física y emocionalmente y cuya existencia reflejaba una agonía violenta e interminable que encaraba una lucha abierta entre la vida y la muerte. Como resultado de todo ello, se ocasionan una serie de trastornos mentales. Ante este panorama, parecería totalmente comprensible la pérdida de toda esperanza o fe de hallar un sentido a la vida la cual se vislumbra como la imposibilidad de establecer una comunicación que conecte al hombre consigo mismo y por ende, con los otros.

Es increíble que ante lo anteriormente expuesto no todo esté destruido por el contrario, el germen

6. Erich Fromm, El arte de amar, The Art of Loving, tr. Noemí Roseblartt, Paidós Mexicana, 2a. ed., México, 2001, p. 25-26.

de la vida da fruto y aunque parece minúsculo brota al abrir una salida en el mundo del arte.

La misión del arte ha sido siempre: comunicar, expresar, denunciar y plasmar lo más profundo del alma humana. El arte indaga, juzga y descubre exaltando una demanda insaciable de amor, pues el artista ama a la humanidad, razón por la cual busca una conexión con ella.

Así, el teatro crece y se desarrolla a la par del hombre llegando a formas bellas y sublimes de representación, las cuales obedecen a los cánones estéticos establecidos en cada época. Pero, ante la incompatibilidad del entorno político social y la ficción mostrada en el escenario, a fines del siglo XIX, surge una forma interpretativa que rompe con los preceptos clásicos y busca el retorno del hombre a sus orígenes a la vez que denuncia la condición humana desgraciada producto de las dos Guerras Mundiales.

Los autores de Posguerra crean un estado de pesimismo existencial. Sin embargo, la lucha por la vida está presente en el hecho de que estos artistas pretenden interpelar al público hasta establecer una comunión consolidando el hecho teatral. Tal es el caso del fenómeno artístico de Vanguardia.

En este afán por modificar la condición humana se demuestra que no toda esperanza está perdida.

La presente investigación se enfoca al movimiento teatral originado por esta Vanguardia: el teatro del absurdo que alcanza su máxima expresión en la dramaturgia de Eugène Ionesco. Por su complejidad, la obra de este autor requiere de un estudio extenso y comprometido; hemos escogido una que es representativa: El Rey se muere.

Dicha obra representa tanto un poema de amor a la vida como un acto de rebeldía ante lo inevitable de la finitud de la existencia humana.

Ionesco nos invita a una reflexión del valor de la vida que conlleva el ideal por establecer una relación franca entre seres humanos. Es decir, dejando de lado las jerarquías y el poder que conceden el ocupar un nivel determinado en la sociedad.

Como el mismo autor informa, escribe esta obra en un momento que su salud se había quebrantado considerablemente. Tiene la intención de hacer de ella un acto de resignación del posible fin de su vida. Sin embargo, sucede lo contrario y mientras construye la obra, se afianza en él un deseo intenso de prolongar su existencia.<sup>7</sup>

Esta obra rememora la duda existencial que el hombre ha experimentado desde los tiempos más remotos. Según lo expresa Friedrich Nietzsche (filósofo alemán, 1844-1900) en El nacimiento de la tragedia, basándose en la ancestral cultura griega:

...La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos-¿Cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aun-del arte? ¿Para qué-el arte griego,...Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el *pesimismo*, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados?<sup>8</sup>

Además, como el resto de las obras de Ionesco, está presente en esta obra el elemento de la incomunicación pues, el Rey ha sido incapaz de conocer y reconocerse en el otro; síntoma común de la sociedad actual.

Esta última característica que se ha mencionado refleja la necesidad de conservar la vigencia del a la proximidad de la muerte es el momento indicado para valorar el rumbo de nuestra existencia.

El objetivo de esta investigación es plantear los principios estéticos que fundamentan el teatro de Ionesco, lo cual permitirá analizar la obra citada enfatizando los conceptos de vida y muerte plasmados en ella.

7. Eugéne Ionesco, Diario, Journal en miettes, (Colección Universitaria de Bolsillo), tr. Marcelo Arroita, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, V. 1, p. 66.

8. Friedrich Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo, Die Geburt der Tragodie. Oder: Griechentum und Pessimismus, tr. Andrés Sánchez, 2ª. ed., Madrid, El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, 2000, p.26.

## I.- DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR QUE INFLUYERON EN SU PENSAMIENTO

### I.1 El niño: la vida y la muerte.

Como punto de partida para esta investigación, abordaremos el periodo correspondiente a la infancia de Ionesco durante el cual emerge la definición, que a lo largo de su vida no le abandona, respecto a ciertos conceptos por ejemplo: el tiempo como elemento fundamental para la transformación de la naturaleza. Además en esta etapa emerge un cuestionamiento de tipo existencial que es una constante en la obra literaria del autor, que indaga el por qué y para qué de la vida humana.

Por ello, consideramos indispensable rastrear desde sus orígenes esta peculiar forma de pensamiento que busca responder a la problemática individual existencial y metafísica que el hombre experimenta a lo largo de su vida.

En cuanto a esta duda existencial se refiere, encontramos en Ionesco el deseo por explicarse cuál es el sentido de la vida en su estrecha relación con la muerte, es decir, en su finitud irremediable.

Esta gran incógnita, en los primeros años del autor, pretende responderle el análisis de otro concepto: el tiempo. En el desarrollo de la presente investigación se encontrarán elementos afines por ejemplo, en el terreno de las cuestiones metafísicas como él mismo las denomina, nos enfrentamos a la interrogación de la existencia de Dios.

Eugéne Ionesco nace en Slatina, Rumania en el año de 1912. Su padre, pertenece a la milicia Rumana; a causa de la Primera Guerra Mundial, Eugéne y su madre emigran a Francia.

Sus primeros años de vida transcurren en la campiña de la *Chapelle Anthenaise*, en una antigua hacienda llamada: “El Molino”.

Eugéne fue un niño íntimamente ligado a la naturaleza. Durante la primavera, él gozaba de

la luz que traía consigo la vida. Mientras que, en invierno advertía un estado incierto de la naturaleza pues paradójicamente representaba una muerte de la vida que se había generado a la vez que una gestación de la vida por nacer.

Desde este momento adquiere un agudo sentido de observación del ciclo natural de la vida: nacimiento-crecimiento-muerte. Establece una unión con la naturaleza en la cual juega un papel de mero espectador, es decir, significa más bien, la unión contemplativa a la que asiste como invitado a la fiesta de luz y color que ella le ofrece.

Más tarde, Ionesco define esta visión del mundo como una “estadía fuera de tiempo” que le llevó a concebir su vida en el campo como en un paraíso, impregnado de colores frescos e intensos, sobre todo, de un azul virgen.<sup>1</sup>

Esta estadía fuera del tiempo define a éste como una rueda que giraba entorno suyo pero que lo hacía inmutable y eterno. Todo a su alrededor cambiaba y se transformaba con el paso del tiempo pero, él permanecía y transcurría por el tiempo sin sufrir ningún cambio o sin que éste dejara huella en él.

Todo alrededor le parecía alegría y presencia. Por ello, la muerte de alguien la veía como algo ilógico y terrible ya que, representaba un vacío en el presente.

Cuando tocan las campanas a muerto soy presa de una angustia misteriosa, de una especie de atracción. Allí conocemos a todos los que mueren.<sup>2</sup>

Así, en esta estadía fuera del tiempo su ser se encontraba lejos de la posibilidad de morir. Sin embargo, encontramos que en Eugéne esta idílica visión de la vida es muy breve, finaliza junto con su primera infancia.

1. Eugéne Ionesco, op.cit., p. 15.

2. Ibid. p. 12.

Ionesco afirma que en sus primeros años, no contemplaba el concepto de tiempo enlazado al concepto de muerte. Fue a la edad de cinco años cuando descubre que cada día sería más viejo hasta que un día moriría.<sup>3</sup> Desde ese momento no sólo observó el paso del tiempo en todo lo que le rodeaba sino también, en él mismo. Entonces, esto hace suponer que Eugéne lejos de considerar su crecimiento como un desarrollo es por el contrario, la expresión del deterioro de su vitalidad al romper con su anterior visión del tiempo. A pesar de ser aún muy pequeño, al ver pasar un cortejo fúnebre llega a la conclusión de que uno muere por enfermedad o a causa de un accidente, por lo tanto, considera que teniendo un cuidado de no enfermar y siendo prudente, no se moriría nunca.<sup>4</sup> Resulta evidente que Eugéne fue un niño a quien le inquietaba el tema de la muerte y se preocupaba por comprender el motivo que la ocasiona. Por un lado la relacionó con la vejez, por el otro con la enfermedad.

Eugéne pregunta temeroso a su madre “¿Todos tenemos que morir?”<sup>5</sup> Ante la respuesta afirmativa se origina la angustia provocada por el pensamiento de que en algún momento, inevitablemente, su madre moriría. Esta angustia se agudiza a la edad de siete u ocho años cuando Eugéne ingresa a una casa para niños cercana a la ciudad de París pues, le trastornaba el pensamiento de que mientras el tiempo transcurría parecía más cercana la muerte de su madre. A causa de la estancia en esta casa, concibe su vida desgraciada y atormentada por un pensamiento ambiguo: por un lado experimenta una gran necesidad de no separarse de su madre mientras que por otro lado, una tranquilidad al no

3. Ibid. p. 15.

4. Ibid. p. 21.

5. Claude Bonnefoy, Conversaciones con Ionesco, Entretiens avec Eugéne Ionesco, (Colección Letra Viva,) tr, Cristina de Fossey, Venezuela, Monte Ávila Editores, s.f., p. 9.

estar cerca de ella.<sup>6</sup>

Es en esta casa donde tuvo ocasión de ver por primera vez una obra de teatro en la que los personajes eran unos campesinos vestidos con camisa azul que jugaban cartas (desconocemos el título de la pieza.)

La presencia de su madre le denunciaba la fugacidad de su existencia. Sin embargo, aguardaba con impaciencia la visita de su madre y comenta:

... mi alegría quedaba ensombrecida por el pensamiento de que el placer no duraría, que el espectáculo terminaría.<sup>7</sup>

En todo momento temía la separación de su madre. Más tarde va a vivir junto con ella a un pequeño departamento en la ciudad de París la cual por sus grandes edificios le parecía una cárcel. Desde ese momento su vida se torna aburrida y experimenta la sensación de que la rueda del tiempo lo arroja dentro del mismo con su fuerza centrífuga.<sup>8</sup>

Para este momento reconoce la posibilidad de la muerte en sí mismo, después de sufrir varias enfermedades relativas al aparato respiratorio, a la edad de once o doce años. Esta nueva visión del tiempo le lleva a intuir la muerte de sus parientes mayores más cercanos. Con ello, reafirma el pensamiento de que la vejez es la principal causa de muerte por lo que, teme la vejez o la proximidad de la vejez de su madre. Considera que resulta más accesible la recuperación de una enfermedad en un organismo joven a diferencia de un organismo viejo.

A pesar de la amenaza que para él constituye el tiempo, el sentido de su vida se centra en la espera de la visita de su madre, de vacaciones, de Navidad, es decir, de algo que mantuviera viva la

6. Eugéne Ionesco, op.cit., p. 18.

7. Ibid. p. 16.

8. Ibid.



esperanza del retorno de la alegría en el presente.<sup>9</sup>

Cuando Eugéne tiene alrededor de catorce años viaja junto con su madre y su hermana a la ciudad de Bucarest para reencontrarse con su padre.

Durante el periodo de su niñez Ionesco habla muy poco respecto a su padre y a su hermana. Es a partir de la juventud cuando la imagen del padre cobra sentido sin que ello desplace a la figura materna que posee importancia relevante durante toda la vida del autor.

Ionesco expone su propia visión de la infancia:

Existe la edad de oro: es la edad de la infancia, de la ignorancia;  
en cuanto uno sabe que se va a morir, la infancia ha terminado.

Reafirma lo breve de su infancia:

Todo lo que sé ahora, lo sé desde la edad de seis o siete años:  
el uso de la razón.<sup>10</sup>

9. Ibid. p. 32.

10. Ibid. p. 16.

## I.2 El joven: la vida como creación artística y la muerte.

Ionesco llega de París, donde estuvo hasta la edad de trece años, a la ciudad de Bucarest en Rumania e inicia el estudio del idioma rumano con el cual escribe sus primeros poemas.

El autor comenta que es a la edad de quince años cuando entra a la etapa de juventud donde pierde los vestigios de la primera infancia. En estos años se transforma, tornándose más claro, el concepto de tiempo que, como hemos comentado, anteriormente le hacía un ser que contemplaba la metamorfosis de la naturaleza sin provocarse en él ningún cambio. En la infancia centró su atención en el tiempo el cual percibía como un continuo presente en cambio, ya no existe el presente sino un pasado que se manifiesta en una serie de recuerdos y añoranzas de su vida en el campo. También, ahora le angustia la idea del futuro que traerá consigo la vejez de su madre.

Ionesco traduce el paso de la infancia a la juventud como el momento cuando los sucesos cotidianos como: la contemplación de un amanecer, de la vegetación, de los colores de la naturaleza, etc., dejan de ser asombrosos y la visión mágica y maravillosa de la vida se vuelve trivial; tiene lugar una ruptura con la niñez que y entra a la etapa de juventud.

Así, como un medio que permita afrontar la vida surge un estado de olvido es decir, en esta edad Ionesco reconoce el paso del tiempo pero, sobre todo, se le vislumbra el hecho de que todos los seres son mortales y que conforme pasa el tiempo la muerte de sus seres queridos y su propia muerte parecen cada vez más cercanas. Sin embargo, afirma que no podría vivir con la angustia de este saber y busca evadirlo concentrando la atención en su quehacer diario.

Ionesco nunca pierde la angustia por la muerte lo que le impide hallar el estado de olvido. Es incapaz de olvidar su propia muerte y la de aquellos a quienes quiere. La idea del final le angustia y exaspera. Confirma que se hizo adulto muy joven, esto ocurrió en el instante que reconoce que lo único certero de la existencia es el saber que la muerte está ahí acechando.

Se inquieta ante el hecho de experimentar miedo por la idea de la muerte de su madre. Mientras que la muerte del padre no le pasaba por la mente. Inicialmente, descifra este suceso como un acto de desamor paternal, más tarde corrobora que es la intensidad del cariño hacía su padre lo que le permite, a raíz de su ausencia, llenar el vacío con la espera del regreso de éste. La imagen paterna está tan arraigada en él que lo considera un ser inmortal.

Los datos que conocemos acerca de la vida del padre nos hablan de que éste se casó por segunda vez; durante este matrimonio tuvo una aventura con una muchacha que era su sirvienta.

La hermana de Ionesco habitó por un tiempo en la casa del padre, pero la madrastra la echó y llevó a una de sus sobrinas a vivir con ellos. Más tarde, la sobrina, que dormía en la cama del matrimonio, tuvo amoríos con el padre de Ionesco.

Es importante acotar estos datos porque Bonnefoy<sup>1</sup> sostiene que el matrimonio que Ionesco describe en su obra: El peatón del aire, tiene las características de sus padres. El personaje de Josefina es una mujer sola e infeliz que lucha por sobrevivir a la ausencia de su esposo; como la madre de Ionesco padeció el sufrimiento del abandono del esposo quien viaja a Bucarest para nunca regresar.

Ionesco asegura que la vida es desgraciada. Sin embargo, durante la juventud optó por la vida y no por la muerte: prefiere existir a no existir. Conserva el recuerdo y la añoranza de la plenitud de la vida durante su infancia. Le tortura el temor y el horror a la muerte pero, al mismo tiempo le inunda un deseo ardiente por vivir.<sup>2</sup>

Entonces, busca lo absoluto, una especie de descubrimiento o evidencia oculta y reconfortante de la

1. Claude Bonnefoy, op.cit., p. 9.

2. Eugène Ionesco, op.cit., p. 35.

vida y es así que encuentra un sentido a la vida en el terreno de la literatura.

Desde la edad de doce años, Ionesco se interesa por la literatura, uno de los primeros libros que le impacta es la novela de Flaubert (1821-1880): Un corazón simple la que le revela belleza del estilo literario.

Posteriormente, descubre a Balzac e inicia la lectura de autores rumanos entre ellos: Caragiale cuya obra, Diccionario de lugares comunes, está escrita bajo influencia de Flaubert. También gustaba de la obra de Henri Monnier así como de las obras de Labiche (dramaturgo francés, 1815-1888) y Urmuz, escritores presurrealistas.

Ionesco menciona que La educación sentimental es el libro cumbre de Flaubert provisto de: sátira de la educación tradicionalista; presenta el elemento del tiempo en su carácter de efímero y constituye una crítica a la revolución de 1848.

Más tarde, conoce la literatura de Kafka (escritor checo, 1883-1924). Primero La metamorfosis y después lee el resto de su obra. Según Ionesco, Kafka pretende expresar en esta obra que cada uno de nosotros puede volverse monstruo.

... Es decir, lo que tenemos de monstruoso puede salir a flote; las muchedumbres, los pueblos, se deshumanizan en alguna forma periódicamente: guerras, revoluciones, furros y crímenes colectivos, tiranías y opresiones.<sup>3</sup>

Ionesco escribe a los once años de edad piezas patrióticas francesas y a los catorce años traduce su pieza patriótica al rumano, exaltando Rumania.

A los dieciocho años, ya en los estudios universitarios, se dedica a la crítica literaria influenciado por Croce, su profesor, quien señala que hay dos clases de pensamiento: el pensamiento discursivo y

3. Claude Bonnefoy, op.cit., p. 37

el pensamiento intuitivo. Es decir, el pensamiento lógico y el pensamiento estético. Así como los sueños son la expresión del pensamiento intuitivo, son el pensamiento estético en sí mismo. El pensamiento directamente formulado en imágenes.

Para él, el texto es lo que otorga exclusividad a la obra dramática entonces, lo importante no es el tema sino la manera como está tratada así como la obra es un organismo viviente una “creación hecha criatura”. El análisis o crítica del contexto abarca la generalidad, lo exterior lo impersonal.

Tanto la psicología como la sociología, la historia o historia literaria constituyen medios de aproximación a la obra pero, si estos medios pretenden absorberla ideológicamente entonces, se comete un error.

La verdadera crítica literaria debiera buscar comprender la exclusividad de la obra como un mundo, un cosmos donde aparecen situaciones y personajes vivos es decir, que parten de la realidad objetiva.

Posteriormente, Ionesco colabora en el periódico de París: Le Monde; en este tiempo escribe una serie de cuentos que reúne en un volumen titulado: La foto del coronel, y son cuentos que dan origen a su obra dramática.

Ionesco vivió en Bucarest desde la edad de trece años hasta la edad de veintiséis. Comenta que en Rumania, a pesar de ser su lugar natal, percibe un estado de desgarramiento similar al del exilio. A diferencia de lo vivido en la provincia francesa en Bucarest, presencia la violencia ejecutada tanto por la necesidad burguesa como por el abuso de poder de capitanes y oficiales que se oponen a las luchas y manifestaciones sociales integradas por las clases bajas.

Así, retorna a Francia y en París escribe sus cuentos, el primero de ellos titulado Oriflama describe el suceso acontecido entre un matrimonio. Magdalena tuvo una aventura con un joven que sin motivo alguno una tarde llegó a su departamento. El esposo lo sorprendió y asesinó, lleno de ira y celos; su cadáver, encerrado en la habitación, conforme pasa el tiempo aumenta sus proporciones

físicas debido a que padece “progresión geométrica”, enfermedad incurable de los difuntos, traspasa la puerta y las paredes del cuarto contiguo. Una noche la pareja sale con el cadáver para arrojarlo al arroyo, la esposa por el temor de ser descubiertos regresa al departamento mientras que, el esposo es sorprendido y perseguido por la policía repentinamente. El cadáver se abraza al cuerpo de éste haciéndose tan ligero que lo eleva con el viento y le lleva a viajar entre las vías lácteas.

Ante los constantes reproches por parte de Magdalena quien echa en cara a su esposo el no haberse desecho del cadáver desde hacía diez años, este responde:

Siempre estoy emprendiendo un montón de cosas que nunca termino, abandono mis proyectos, lo echo todo a rodar...  
¡No tengo voluntad porque no tengo meta verdadera!<sup>4</sup>

El esposo propone a Magdalena olvidarse de todo incluso del cadáver por medio del amor el cual cambia la vida y arregla todo.

El universo era y ya no era, no era sino un velo transparente a través del cual brillaba una luz deslumbradora, una luz de gloria que venía por todas partes de varios soles. La luz nos penetraba, como un suave calor. Nos sentíamos ligeros, en un mundo libertado de su gravedad, asombrados de existir, felices de ser. Eso es el amor, eso es la juventud.<sup>5</sup>

Este cuento se transforma en la obra dramática: Amadeo o cómo salir del paso. El punto de partida de esta obra fue un sueño de Ionesco en el que aparece un cadáver acostado en un largo pasillo de su casa. El cadáver que va creciendo y envejeciendo simboliza el tiempo.

El segundo cuento: La foto del coronel es el antecedente del texto teatral Asesino sin gajes. El relato transcurre en un hermoso barrio parisiense de paisaje resplandeciente donde el personaje ha echado raíces es decir, forma parte de él. Sin embargo, repentinamente este paisaje se desprendió de

4. Eugéne Ionesco, La foto del coronel, La photo du colonel, tr. Ma. Martínez Sierra, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967, p. 9.

5. Ibid., p. 14

él como un óleo en exhibición provocando en el hombre una sensación de soledad que le hundía en una claridad muerta.

Los habitantes de dicho barrio estaban al acecho de un criminal no identificado cuyas víctimas yacían flotando en el estanque.

El personaje principal tiene conocimiento de éste echo por un policía que le da pistas sobre la identidad del asesino y lo conduce hasta el lugar del crimen.

El hombre se dirige a la casa de un joven amigo que padece tuberculosis, posee un portafolio negro. El hombre abre el portafolio y haya objetos del asesino entre ellos, la foto del coronel con la que el asesino embelese a sus víctimas al mostrársela para conducirlos hasta el estanque.

El hombre interroga al amigo y éste afirma que un día otro hombre le entregó dicho portafolios más él nunca le había abierto. Deciden ambos ir hacia la prefectura para denunciar el caso, en el camino notan que han olvidado el portafolio, el amigo regresa a buscarlo. El hombre continúa su camino y se cruza con un camión que conduce soldados, pide a uno de ellos le abra paso hacia la prefectura, el soldado se burla de él y le permite pasar. De repente, se topa con un hombre que tiene un sólo ojo y le muestra la foto del coronel.

Un ojo implacable, tal vez de serpiente o de tigre, matador sin necesidad. ninguna palabra amistosa o autoritaria, ningún razonamiento habría podido convencerle; toda promesa de felicidad, todo el amor del mundo, no hubieran podido alcanzarla; ni la belleza hubiera podido hacerle flaquear, ni la ironía avergonzarle, ni todos los años del mundo hacerle comprender la vanidad tanto del crimen como de la caridad.<sup>6</sup>

En este volumen aparecen otros cuentos: El peatón del aire, Una víctima del deber y Rinoceronte, los cuales años después retoma Ionesco para construir su obra dramática.

El último de estos cuentos bajo el título: Primavera de 1939 pertenece a un anexo del Diario de Ionesco donde el autor narra su retorno, veinte años después a la campaña de la *Chapelle Anthenaise*, sus recuerdos aparecen uno a uno vivos e intensos como imágenes de un cinematógrafo.

Siente una nostalgia profunda que le tortura, nostalgia de cosas que ha perdido para siempre que en realidad no ha tenido nunca tales como el habitar un mundo idílico.

La tranquilidad del campo le hace pensar que es imposible que el mundo esté amenazado por la guerra.

Pero pienso en la muerte: no es absolutamente indispensable que haya guerra para que muramos; también se muere en tiempo de paz.

Afirma que ha regresado a París buscando desesperadamente sus raíces.

No soy nadie. Si fuese un escritor, un hombre público, esto revestiría interés, acaso... a pesar de todo, soy lo mismo que todos los demás. Cualquiera otro puede, por lo tanto reconocerse en mí. Muero con mis recuerdos. No es que la muerte se acerque o se aproxime por el contrario, la muerte está siempre allí, en los recuerdos que va desgastando, descomponiendo o desecando... ¡Ah, si aceptásemos nuestra propia muerte! Toda la pasión, los odios, las crisis, provienen del hecho de que no queremos morir. se mata uno, se suicida, precisamente porque no quiere morir. En este momento, el mundo entero parece no saber que existe la muerte. No tienen tiempo, se agitan, van a hacerse la guerra.<sup>7</sup>

Ionesco menciona que bajo un enfoque jungista lo que él escribe es neurótico puesto que, expresa la separación entre la tierra y el cielo, una falta de integración en suma la expresión clara de una forma de neurosis.

Esta neurosis representa la condición humana sumergida en una angustia metafísica, eco de las condiciones psico-sociológicas que imperan en la realidad cotidiana inmersa en la guerra.

A los veintidós años Ionesco pensaba que “la literatura no sirve para nada. No vale la pena tomarla en serio”. Repentinamente, unos años más tarde, se produce un cambio en su pensamiento y concepción de la literatura, concluye: “la literatura es cosa seria, mi vida no es más que eso: literatura”.

6. *Ibid.*, p. 33.

7. *Ibid.*, p. 132.



### I.3 El hombre: la vida y la obsesión por la muerte.

En el capítulo anterior mencioné que la dramaturgia Ionesciana tiene como punto de partida una serie de cuentos que el autor escribe durante su etapa de juventud y que años más tarde retoma para estructurar su obra dramática.

En Conversaciones con Ionesco, C. Bonnefoy, pregunta a Ionesco si la descripción onírica contenida en su Diario, producto de sus sueños de niño, constituye la materia para crear su estilo dramático. Ionesco responde que conserva recuerdos en imágenes de su infancia sin embargo, su teatro se construye con sueños y experiencias que vive a la edad de madurez.

Afirma que:

Soñar es pensar, y es pensar de una manera mucho más profunda, más verdadera, más auténtica, porque se está replegado sobre sí mismo.

El sueño es una especie de meditación, de recogimiento. Es un pensamiento en imágenes. A veces es extremadamente revelador, cruel. Es de una evidencia luminosa.<sup>1</sup>

Así, encontramos que la obra de Ionesco se caracteriza por plantear sucesos no cotidianos los cuales transcurren, generalmente, sin lógica alguna e involucrando una serie de elementos físicos que aparentemente no guardan relación entre sí. Sus personajes son seres humanos extraídos de la realidad objetiva cuyas características tanto físicas como psicológicas pertenecen a esa misma realidad pero, su conducta es decir, su hacer se haya en el terreno de lo extracotidiano, producto de una construcción de pensamiento no racional sino cargado de imaginación y sensibilidad.

Respecto a sus personajes Ionesco comenta que representan personas imaginarias, o bien, son su propia caricatura.

1. Claude Bonnefoy, op.cit., p.8.

En lo que tengo miedo de convertirme, lo que podía haber sido y felizmente no llegué a ser; o bien no son más que una parte aumentada de mí mismo... Son también a veces lo que yo querría ser...personificaciones de una angustia. Personajes de sueño.<sup>2</sup>

Según Ionesco, la literatura dramática en oposición a la narrativa permite la incoherencia y las contradicciones. Los personajes pueden decir cualquier cosa, todos los absurdos, los contrasentidos imaginables son posibles de llevarse a escena en el mundo de la ficción teatral.

Por tanto, el punto de partida de la escritura teatral podría ser una especie de incoherencia y desequilibrio; una expresión del sentimiento de extrañeza ante la existencia humana: ¿ para qué y qué somos? – cuestionamiento incesante en la literatura Ionesciana.

El autor considera que es lamentable existir pero, resultaría peor no existir. Comparándose con los demás, se considera un hombre afortunado puesto que, su trabajo que consiste en escribir, no le demanda ajustarse a condiciones y obligaciones de trabajo similares a las de un obrero. Sin embargo, se convirtió en esclavo de las palabras, cada una de sus obras fueron elaboradas en un periodo de dos a tres meses de trabajo después de varios meses de acumular la necesidad de trabajar y el miedo de frustrar su vida suponiendo que escribiendo no la frustraría.

Entre los autores que Ionesco estudió figuran: W. Shakespeare y J. B. Moliere. Para Ionesco, W: Shakespeare es el antepasado del absurdo puesto que su teatro expresa la máxima: “el mundo es una historia de locos contada por un idiota”.<sup>3</sup> En realidad todo dramaturgo, en cualquier periodo histórico, pretende plasmar las preocupaciones, obsesiones y problemas universales que atañen a una sociedad pero, dichos cuestionamientos también se expresan en las generaciones subsecuentes.

2. Eugéne Ionesco, Diario, p. 42

3. Ibid., p. 44

“Somos varios que reaccionamos de la misma manera. Somos al mismo tiempo libres y determinados”.<sup>4</sup>

Este proceso histórico – literario exige la visión clara del dramaturgo respecto a la época que le toca vivir. Así Ionesco, autor de Vanguardia, expresa: “no hay vida, no hay movimiento en el arte sin la agresión, sin lo nuevo”.<sup>5</sup> Estos elementos dieron al teatro un espacio de comunicación y denuncia, que se alejaba totalmente del divertimento destinado al público burgués del siglo XIX que vivía encerrado en una esfera de cristal, alejado de la realidad cotidiana.

Entonces, según Ionesco una obra se convierte en genial después que han pasado decenas de años cuando la retomen las generaciones nuevas las cuales comulgan con la sensibilidad del autor identificándose con él y a la vez aportando un nuevo punto de vista respecto al tema de la obra.

Directores como: Serrau, Cuvelier, Mauclair, Poliéri y Postec, todos ellos franceses, encargaban piezas a Ionesco destinadas a representarse en teatros pequeños.

El hecho de ver en escena personajes vivos concebidos en un mundo de ficción hace a Ionesco tener la impresión de convertirse en un creador. Esta visión del autor obliga al director de escena hacer del teatro una experiencia viviente, real y no solamente la ilustración de un texto.

La primer obra dramática que Eugéne Ionesco dio a conocer lleva por título: La cantante calva - antipieza estrenada en 1950 en el teatro *Les Noctambules* bajo la dirección de Nicolas Bataille.

Esta pieza pertenece al denominado teatro del absurdo que recibió este nombre sobre todo, ante la imposibilidad de catalogar estas piezas dentro de un género dramático específico; incluso algunos autores exponen la teoría de que estas obras carecen de género ya que, retoman elementos de cada uno de los géneros dramáticos mezclándolos en su estructura.

4. Ibid., p. 45

5. Ibidem.

De acuerdo con la idea anterior considero que en estas obras predomina el género fársico. Resulta pertinente hacer un planteamiento de los elementos de dicho género según la teoría de C. Cecilia Alatorre en Análisis del drama.<sup>6</sup>

Según esta autora la farsa constituye un metalenguaje donde carácter, anécdota y lenguaje reúnen una gran cantidad de datos que serán captados por el espectador a través del subconsciente para después ser traducidos por la conciencia y conformar una visión que le denuncie la realidad. Entonces, la farsa no hace sino desenmascarar – desnudar la realidad.

La acción fársica corresponde a una sustitución de la realidad cotidiana. Se vale de todos los recursos a su alcance para dar sentido al hecho más insignificante pues con ello se busca propiciar el escándalo así como, al descubrir la “desnudez” de un suceso provocar la risa que equivale a la carcajada liberadora de lo reprimido.

La farsa enfrenta al espectador consigo mismo como un reflejo en el que puede ver una imagen vergonzante que denuncia cualquier defecto. Además, brinda el placer de contemplar lo ilícito, lo no permitido dentro de nuestra moral social.

La farsa implica una relación doble con la realidad porque la concentración en el significado se da sobre el material dramático que, a su vez, es una elaboración de la realidad objetiva.<sup>7</sup>

Para Alatorre, La cantante calva tiene la estructura de la pieza ya que, inicialmente muestra la cotidianidad de un matrimonio burgués de origen inglés bastante tradicionalista. Más tarde, aparece un segundo matrimonio cuyas características son semejantes. Aparentemente, en la escena no ocurre nada, los personajes hablan como autómatas hasta que su diálogo los lleva al reconocimiento del uno hacia el otro como marido y mujer. El efecto que el autor busca lograr en el espectador es

6. C. Cecilia Alatorre, Análisis del drama, México, Col. escenología (4), CITRUM, 1994.

7. Ibid., p. 112.

que esté identificado con estas parejas. Estas relaciones matrimoniales falsas que a menudo se establecen en nuestra sociedad donde ambos pueden pasar años al lado de la otra persona pero, jamás llegan a conocerse y mucho menos a reconocerse en el otro. Mary, la criada, es el personaje que rompe la lógica del discurso y lleva el diálogo al terreno de lo irracional. Posteriormente, aparecen ambas parejas: Los Smith y los Martí en una pseudoconversación atrapada en lo convencional que impide establecer una relación que les haga olvidar su soledad individual.

La obra concluye con la incoherencia silábica del prelenguaje lo que según la autora provoca una catarsis en el espectador al reconocer ese comportamiento irracional de la clase burguesa en la Francia del siglo XX. Considera que este comportamiento no sólo atañe en la actualidad a este sector social sino que se percibe en el resto de la sociedad carente de la capacidad de establecer un vínculo con sus semejantes.

Por lo anterior, puede decirse que esta obra cumple con la estructura de la pieza en la que se expone una anécdota mínima para después ahondar en los caracteres. Sin embargo, la farsa en esta obra está presente tanto en el tratamiento de los caracteres como en la anécdota y el lenguaje (elementos constitutivos del drama..)

La farsa demanda un tono grotesco que implica un sentimiento de horror o vergüenza ante la comprensión de la realidad mediante elementos en apariencia sin relación alguna. Así, el personaje fársico se convierte en símbolo.

Se ve a los personajes llevar a cabo hechos ilícitos permitiendo al espectador liberar todos los impulsos antisociales. Este es un género bufo que se vale de burlas y escarnios. Lo grotesco debe hacer reír de aquello que está considerado como inmoral. La farsa hace cómplice al espectador en el momento que logra hacerlo reír después que éste ha traducido la información recibida a la realidad objetiva.

La catarsis sufrida es doble: una produce risa al dar al espectador oportunidad de ver ejecutados los actos producto del pensamiento reprimido por la cultura. La segunda se da a través de la exageración de los rasgos en los caracteres, la anécdota y el lenguaje puede plasmarse de forma hiper-realista o bien, seguir la lógica onírica. Todos estos elementos dan al espectador un marco de reflexión más amplio de su realidad cotidiana.

La catarsis fársica obedece a los procesos del inconsciente donde tiene lugar la simbolización, la sustitución, la representación indirecta y el contrasentido, todos ellos mecanismos del lenguaje que buscan sorprender al espectador para que la carcajada estalle además, como señala la teoría del chiste de Freud (fundador del psicoanálisis, 1856-1939), el chiste tiene dos tendencias básicas: la hostilidad (agresión, escarnio, sátira o defensa) o bien obscenidad (destinado a mostrar una desnudez). Ambas tendencias convergen en la farsa produciendo el tono grotesco y éste a su vez la catarsis fársica.<sup>8</sup>

Al final de la obra los Smith y los Martí discuten entre sí con la mayor incoherencia mientras hablan todos al mismo tiempo. Lo que expresa la imposibilidad del hombre de comunicarse a pesar de poseer diversos códigos de lenguaje, el hombre está irremediabilmente solo.

Para Alatorre, el espectador se enfrenta a la visión de su cotidianidad inmersa en la monotonía del matrimonio cuando éste se asume como el recurso para evitar la soledad constituyendo por consecuencia un abismo que amplía la soledad individual y les niega la posibilidad de comunicarse.

En cambio para Ionesco, su obra refleja la expresión de lo insólito de la existencia y plantea la pregunta: ¿ en realidad las personas al hablar, se comprenden? Los personajes al hablar de cosa banales realizan una parodia del teatro y una crítica a los clichés de la conversación.

8. Ibid., p. 113

La obra nos enfrenta ante cosas que parecen ser expresiones de nada, apariencias, rostros sin nada detrás. Esta es una obra dividida en escenas cuyo diálogo disparatado muestra la absurdidad de la vida cotidiana en un colapso semántico.

Se considera que la coherencia de la vida cotidiana se refleja en lo equiparable del discurso mediante el cual nos expresamos mientras que, si nuestro discurso es absurdo entonces la vida cotidiana es también absurda.

Desde mi punto de vista, la sociedad actual vive inmersa en el absurdo puesto que tanto su actuar como el discurso con el cual pretende justificar su modo de actuar son igualmente absurdos. Lo anterior se refleja en el terreno de la política, de la economía, de las instituciones, de la sociedad, del individuo quienes ejecutan actos o bien, manejan un discurso poco probable de ser posible dentro de la realidad objetiva y sin embargo, se suceden a diario en nuestra cotidianidad.

Esta obra plantea la posición del hombre encerrado en su individualidad. El lenguaje es el elemento determinante de esta obra, desde la primer acotación encontramos un juego de palabras en el que se repite, diecisiete veces la palabra “ingles”.

Al inicio de la obra, se establece una conversación entre los Smith, la señora Smith denuncia una serie de verdades mientras que el señor Smith sólo habla para comentar la muerte y el sepelio de Bobby Watson. El problema de esta pareja radica en su desconocimiento entre sí, durante su diálogo descubren que ambos tienen muchas en común, entre ellas: que ocupan la misma habitación y duermen en la misma cama pero, estas evidencias aún no logran convencerlos de que se conozcan. Es hasta el momento en que ambos mencionan tener una hija con un ojo blanco y otro ojo rojo cuando suponen ser esposos. Próximo al final de la pieza, la criada revela que los Smith no son esposos ya que, la hija de la señora tiene el ojo izquierdo blanco y el ojo derecho rojo en tanto que, la hija del señor tiene el ojo izquierdo rojo y el derecho blanco. Esta afirmación no es del todo

verdadera pues aún queda la duda de si los personajes son o no una pareja lo que demuestra que toda argumentación es siempre fútil e imprecisa.

Ionesco muestra en esta obra “al humano envuelto en su soledad así como, la insensatez de su actuar cotidiano que constituye casi la totalidad de su existencia”.

El nuevo inquilino<sup>8</sup> es una pieza que se presentó por vez primera en el año de 1952. El personaje principal es un hombre que llega a alquilar un apartamento pequeño que se ubica en un edificio de un barrio parisiense.

La portera instala al nuevo inquilino y le ofrece sus servicios para la limpieza del departamento. El hombre, diplomáticamente, rechaza los servicios de la portera por lo que ésta se enfada y lo insulta hasta el momento que llega la mudanza con los muebles del señor.

Desde este momento la escena, antes vacía, comienza a ser ocupada por una serie de jarrones de decoración después, los cargadores introducen uno a uno los muebles que traían en el camión de mudanza. Dichos muebles se distinguen por ser pocos comunes y de grandes proporciones lo que ocasiona que el espacio se reduzca cada vez más.

Mientras los muebles son transportados por los cargadores, el inquilino se encarga de dibujar círculos que señalan el lugar de cada mueble.

Finalmente la escena es invadida por enormes armarios que encierran al hombre en uno de esos círculos donde no hay más espacio sino para un sillón donde el hombre se sienta y se encierra perdiendo contacto con el exterior. Al salir los cargadores del departamento preguntan al señor si se le ofrece algo más y éste responde que por favor apaguen la luz.

8. Eugéne Ionesco, Las sillas, farsa trágica, Los saludos, El nuevo inquilino, Amadeo o cómo salir del paso, La improvisación del alma, Les chaises, Farce Tragique, tr. Luis Echávarri, Buenos Aires, Edit. Losada, 1983.



Esta es una de las primeras obras de Ionesco donde la acumulación, en este caso de muebles, crea un ambiente asfixiante a los ojos del espectador sin embargo, para el personaje este espacio simboliza un resguardo.

Los cargadores mencionan que son tantos los muebles que han estropeado el paso de los vecinos del edificio, de la colonia, de la ciudad, del país, del mundo entero.

El personaje se aparta de los otros pretende romper con su dependencia como ser social y ser sólo él en su mundo idílico, construido a su arbitrio.

PRIMER PEÓN DE MUDANZAS (al SEGUNDO).. Ven.  
(Los dos PEÓNES DE MUDANZAS se dirigen al azar, no se sabe a dónde, hacia el fondo del escenario, cada uno por su lado, vagamente, en dirección a salidas invisibles y problemáticas, pues la ventana está obstruida, así como las puertas abiertas de par en par, en las que se ven los tablones de colores violentos que las obstruyen. En un momento dado el PRIMER PEÓN DE MUDANZAS, en un extremo del escenario, con el sombrero del SEÑOR en la mano, se detiene, se da vuelta y pregunta en la dirección del SEÑOR OCULTO:)

PRIMER PEÓN DE MUDANZAS: ¿No necesita usted nada?

(Silencio)

SEGUNDO PEÓN DE MUDANZAS: ¿No necesita usted nada?

VOZ DEL SEÑOR: (tras un silencio: inmovilidad en escena)  
Apaguen (Oscuridad completa en el escenario.) Gracias.<sup>9</sup>

Las sillas, representada en 1954 es otra obra que utiliza el recurso de la acumulación pero, esta vez son sillas las que una a una saturan la escena en medio de la amarga soledad de una pareja de ancianos.

Estos ancianos esperan ansiosamente la llegada de personajes reconocidos a quienes les revelarán

9. Ibid., p. 80

su gran mensaje. Muchos personajes, imaginariamente, llegan y ocupan la silla que Semiramis, la anciana, les ofrece pero, en realidad las sillas siguen vacías.

Las sillas vacías representan: la ausencia, la viudez, la nada en la que está inmersa la vida de los personajes. Al caer el telón no hay en el escenario sino sillas vacías y ruidos de muchedumbre a pesar de que no existe nadie pues, los ancianos se han suicidado.

Según Ionesco, el tema central de la obra es la nada, la ausencia total de personajes reflejada en las sillas sin nadie que las ocupe lo que conduce a los personajes a la muerte.

EL VIEJO: (solloza) ¡Ji, ji, ji! ¡Mi mamá! ¿Dónde está mi mamá. Ya no tengo mamá.

LA VIEJA: Yo soy tu mujer y ahora soy tu mamá.

EL VIEJO: (cediendo un poco) no es cierto; soy huérfano...¿Dónde esta mi mamá?

LA VIEJA: En el cielo florido...Te espera, te mira entre las flores. No llores, porque la harás llorar.

EL VIEJO: no es cierto..., no me ve..., no me oye. Soy huérfano en la vida, tu no eres mi mamá.<sup>10</sup>

En este ejemplo encontramos el apego hacia la madre presente en casi todos los personajes masculinos de la obra de Ionesco.

El viejo encarga la misión de revelar el mensaje a un personaje que aparece al final de la obra quien es un orador sordo mudo, igualmente imposibilitado de establecer una comunicación ya que no posee ningún medio para expresarse pues, en ese momento también olvida como se construye una oración escrita de forma coherente.

EL ORADOR: (...hace señas y esfuerzos desesperados para hacerse entender; luego deja oír ronquidos, gemidos y sonidos guturales de mudo.) Je, mme, mm, mm. Ju, gou, hu,hu, gu; gu, gue...

(Impotente, deja caer los brazos a lo largo del cuerpo. De pronto se le ilumina el rostro. Se le ha ocurrido una idea y se vuelve hacia la pizarra negra, saca tiza del bolsillo y escribe con grandes letras

10. Ibid., p. 13

mayúsculas): ANGEPAIN  
y luego: NNAA NNM NWNWNW V.<sup>11</sup>

Amadeo o como salir del paso es una obra en cuya construcción Ionesco retoma su cuento Oriflana. Para la obra dramática la anécdota sigue siendo la misma: un matrimonio que tiene escondido en su departamento el cuerpo sin vida de un hombre con el que la esposa tuvo amoríos. El cadáver sufre la enfermedad de “progresión geométrica” lo que provoca que sus dimensiones aumenten a cada segundo.

El matrimonio temeroso se ha escondido encerrándose en su departamento sin tener contacto con el exterior.

MAGDALENA: ¿Quién quieres que sea? Algún vecino que vuelve a su casa. Desde hace quince años no hemos recibido a nadie. Hemos roto relaciones con todos.

Más adelante Magdalena dice:

MAGDALENA: (yendo hacia el centro del escenario, se queja)  
¡Nadie nos escribe nunca! ¡Nadie, nadie, nadie! ¡No tenemos amigos!  
¡Hemos roto con todos, todos, todos!...<sup>12</sup>

Para surtir su despensa el matrimonio baja una canasta sostenida por una cuerda desde la ventana hasta la puerta del tendero; Magdalena trabaja a través de la línea telefónica.

Los pies del muerto durante el segundo acto abarcan gran parte del escenario dejando apenas un lugar para que Amadeo y Magdalena puedan sentarse.

MAGDALENA: (entre bastidores) ¡Ahora se agranda por los dos lados!  
¡Qué es lo que no se imagina! Haz algo, Amadeo. ¡Van a verlo los

11. Ibid., p. 47-48  
12. Ibid., p. 99,102

vecinos! ¡Métele dentro la cabeza!  
...(AMADEO Y MAGDALENA, mudos de espanto, miran dos pies  
enormes que salen lentamente por la puerta abierta y avanzan cuarenta  
o cincuenta centímetros en el escenario.)<sup>13</sup>

Finalmente, deciden deshacerse del cadáver y salen en la noche con la intención de arrojarlo al estanque. Amadeo es sorprendido por un soldado inglés ebrio que provoca todo un alboroto y ocasiona que Amadeo sea descubierto por la policía. En su intento de escapar Amadeo queda envuelto entre el cuerpo del cadáver quien lo eleva hasta las estrellas. Amadeo intenta disculparse con los otros personajes y con el público argumentando que es un ser sin voluntad por ello, todo lo que ocurre está fuera de su control.

AMADEO: estoy perplejo. Discúlpeme, señoras y señores.  
No crean... Desearía poner los pies en tierra... Es contra mi  
voluntad... Desearía ser útil a mis semejantes... Opino que  
el hombre excede su propia medida.<sup>14</sup>

Frecuentemente en la obra de Ionesco encontramos personajes viejos y desgraciados o como en este caso, parejas formadas hace mucho tiempo y agobiadas por múltiples problemas que pudieran haberse resuelto a tiempo puesto que, los mismos personajes exponen soluciones que pudieron haberle dado al problema sin embargo, su carácter, su falta de voluntad y su indiferencia a lo que les atañe los conduce a su propia destrucción.

Por ello, el cadáver enraizado que además hace brotar hongos simboliza el remordimiento ante la culpa que Amadeo experimenta y sufre la expiación de dicha culpa con el constante crecimiento del cadáver cuya muerte crece y paradójicamente, acaba con la vida del matrimonio.

El autor expresa que estas piezas fueron escritas en momentos cuando su pensamiento se

13. Ibid., p. 103,105

14. Ibid., p. 165

estructuraba de manera poco coherente mediante asociaciones de imágenes libres que le hacían experimentar emociones diversas. Entonces, su época creadora se caracteriza por un estado anímico que él mismo describe como extraño y que, se afianza por un funcionamiento mental desordenado. Considerando que Ionesco habitó dentro de una sociedad francesa de posguerra marcada por las huellas de los desastres provocados durante las dos Guerras Mundiales, puede decirse que la obra Ionesciana expresa como temas fundamentales:

- a) El estado de extrañeza que el hombre enfrenta frente a la existencia y por ende, un sentimiento de extrañeza hacia el mundo.
- b) Hundimiento, enlodamiento, privación de la luz al ser despojados de la tierra prometida, del seno materno y sobre todo, al saber que la existencia es finita.

La rebeldía a seguir los preceptos estéticos clásicos de la obra de arte constituye, como ya se ha mencionado, el punto de partida de la literatura de Vanguardia. Ionesco con relación a la construcción aristotélica de la obra afirma: “la construcción de una pieza con principio y final es artificial” puesto que, la pieza es una construcción viva donde tiene lugar una transposición de acontecimientos que la hacen compleja. Así Ionesco rompe con la estructura dramática de tipo lineal.

Entonces, según el autor, el climax en oposición a lo que otros autores piensan, es aquel momento en el que se vuelve a caer en lo cotidiano.

Es la caída, el pecado original, es decir, el debilitamiento de una intensidad de atención, de una fuerza de la mirada; es la pérdida de la facultad de maravillarse; es el olvido, la esclerosis de la costumbre, lo cotidiano es una cobertura gris bajo la cual se esconde la virginidad del mundo.<sup>15</sup>

15. Claude Bonnefoy, op. cit., p.82

Lo anterior, se refleja en la obra de Amadeo o como salir del paso cuando Amadeo y por consecuencia la obra llega a un climax en el momento cuando el cadáver en su crecimiento se ha convertido en un acto cotidiano imposible de detener, entonces se le considera como parte de la casa e incluso se dice que los hongos han llegado a embellecer la habitación. En ese momento, el lector o bien el espectador asume que el personaje se ha rendido y resignado a vivir con aquello que le agobia repentinamente, la obra tiene un giro y el personaje encuentra otra solución poco predecible e inesperada.

También, hay que mencionar que para Ionesco el final de la obra no existe pues sólo la muerte puede clausurar una vida, una pieza de teatro, una obra porque encontrar un fin es simplificar el arte.

Una representación teatral debe concluir puesto que el teatro hay que desalojarlo pero, la obra dramática continúa viva y cada uno puede darle un final.

En Conversaciones con Ionesco, C. Bonnefoy comenta que la literatura dramática clásica fundamenta su estructura en dos mecanismos de construcción básicos, a saber:

- a) Mecanismo trágico que se caracteriza por la presencia de la fatalidad (destino) como el elemento que conduce al héroe a la muerte.
- b) Mecanismo cómico matizado por una constante repetición de frases o situaciones que provocan al enredo de la intriga el cual debe ser solucionado al final de la pieza.

Mientras que, la dramaturgia de Ionesco se basa en un mecanismo que parte de lo cómico para llegar a lo burlesco como consecuencia del comportamiento de los personajes. Después, el tono burlesco se va amplificando y bruscamente, por su exageración o su desorden se convierte en trágico.

Así, las piezas cómicas de Ionesco expresan el asombro fundamental y primordial que el hombre enfrenta ante el mundo y sobre todo, frente a su propia existencia tal es el caso del personaje de Amadeo.

Según Ionesco la literatura tiene como objetivo fundamental expresar el cuestionamiento existencial y sobre todo el abandono del estado paradisiaco en el que nos encontramos durante el periodo de la niñez. Sin embargo, para el crítico literario Bonnefoy, la literatura es más bien un medio para volver a encontrar ese estado primordial que se vive como un instante y si bien no puede perdurar tampoco, puede olvidarse esta corta etapa de la vida del hombre – y sigue Bonnefoy – ésta búsqueda, o ésta nostalgia de la infancia, del origen resulta absurda puesto que, reconocemos que no podemos mantenernos en este estado paradisiaco. Estado que Ionesco busca incesantemente durante toda su vida.

Ionesco al buscar definir el teatro, retoma la definición:

“ Teatro: Exposición de un conflicto.”

Comenta Ionesco, en espectáculos como: la corrida de toros, la lucha libre, el fútbol está presente un conflicto, sin embargo, lo que presencia el espectador no es precisamente teatro. Por otro lado, puede haber teatro sin que haya conflicto ya que, en el escenario puede mostrarse simplemente: algo que sucede, un actor comiendo, siluetas, luces, escenografía, etc., elementos que constituyen el hecho teatral.

En conclusión, el teatro es lo que nos muestra sobre una escena. Aunque esta parece ser una definición simple e incluso obvia, para Ionesco es la definición más válida pues concibe al teatro como:

Una arquitectura movable, una construcción viviente, dinámica, de antagonismos...El teatro es para mí la exposición de algo bastante raro, bastante extraño, bastante monstruoso...El teatro es una especie de sucesión de estados y de situaciones que van hacia una densidad cada vez mayor.<sup>16</sup>

16, Ibid., p. 85

Esto “monstruoso” se refiere a: la vida misma, la personalidad del autor o bien, el personaje – persona que se muestra sobre la escena y el acontecimiento que de pronto se le revela.

En la escena algo de repente se desgarrar en el interior de los personajes permitiendo que el carácter monstruoso de éstos aparezca revelando su verdadera naturaleza...”El teatro es tal vez eso: la revelación de algo que estaba oculto”.<sup>17</sup>

Ionesco compara la obra de teatro con un templo:

¿Qué es un templo? Es una construcción simplemente...Iglesia, sala de espectáculos, cuadra, sede del partido comunista o academia de lo que sea, este templo es, habrá sido y será, después de todo, una construcción que responde a las leyes de la construcción, una realidad en si mismo.<sup>18</sup>

Entonces, una obra dramática es también una construcción de extremo a extremo. Construcción cuyo modelo no permite compararla con ningún otro texto: novela dialogada, sermón, discurso, oda, etc. Ahora bien para el autor la escena desea “expresar el conflicto puro, el drama puro en su verdad esencial”

Quisiera poder despojar a la acción teatral de todo lo que tiene de particular: su intriga, los rasgos accidentales de sus personajes, sus nombres, su estamento social, su marco histórico, las razones aparentes del conflicto dramático...El conflicto existiría, ya que de otro modo no habría teatro, pero no se conocería la razón de su existencia...<sup>19</sup>

Así, para Ionesco el elemento esencial en el texto es el conflicto que puede ser vivido por cualquier personaje sin importar su identidad sino lo que ocurra en ese preciso momento dentro de la escena.

Encontramos que en su dramaturgia no importa el nombre o el estrato social al cual pertenezcan sus

17. *Ibid.*, p. 87

18. Eugéne Ionesco, *Notas y Contranotas, Notes et contrenotes*, tr.Eduardo Paz Lestón, Buenos Aires, Edit. Losada, 1965, p. 35

19. *Ibid.*, p. 36



personajes ya que, lo importante radica en los rasgos psicológicos que determinan la manera de actuar de cada uno de los personajes ante las circunstancias dadas.

Considerando la opinión del crítico teatral francés P. Senart en su libro titulado Ionesco, encontramos que el mundo descrito por Ionesco es un mundo donde:

...Dos y dos son cuatro; es el mundo de los axiomas, de las leyes y las reglas, pero es también un mundo en el que un perro es un gato, porque tiene cuatro patas. La lógica edifica su dictadura sobre un pensamiento paralizado, muerto y ahogado en sus propios marcos.<sup>20</sup>

Para este crítico, la finalidad de La cantante calva es la de escarnecer al teatro y parodiar a sus directores desmontando los trucos escénicos y quitando la máscara al teatro que se consideraba como un género “deshonesto e indecente” debido a que se halla entre lo real y lo imaginario es decir, entre un mundo visible dentro de la realidad objetiva y otro mundo construido en el terreno de la ficción.

Dice Ionesco en Notas y Contranotas:

Lo que me molestaba era la presencia en escena de personajes en carne y hueso. Su presencia material destruía la ficción.<sup>21</sup>

Por lo anterior, se concluye que en el teatro convergen dos realidades: la realidad cotidiana mostrándonos seres comunes y corrientes en el escenario así como, la realidad de la imaginación donde se construye un mundo en el cual cobran vida dichos personajes.

Como G. Serreau lo menciona encontramos que para algunos críticos teatrales Ionesco ha limpiado y purificado el teatro en tanto que otros opinan que su labor teatral sólo ha logrado destruir

20. Ibidem.

21. G nevi ve Serreau, Historia del “Nouveau Th atre”, Histoire du “Nouveau Th atre”, tr. Manuel de la Escalera, México, Edit. S.XXI, 1967, p. 85.

el teatro así, respecto al lenguaje el mismo Serreau comenta que Ionesco no ha hecho sino romper el lenguaje “para decir la verdad al teatro, sólo le falta matarlo”.<sup>22</sup>

Más adelante, el crítico señala que Ionesco logra en su obra descubrirse a sí mismo pues así lo expresa el autor en una entrevista:

Quando escribí para el teatro, completamente por casualidad y para escarnecerlo, empecé a quererlo, a descubrirlo de nuevo en mí, a comprenderlo y a quedar fascinado por él. Me dije que los autores de teatro demasiado inteligentes no lo eran suficientemente, que los pensadores no podían encontrar en el teatro el lenguaje del tratado filosófico, que cuando deseaban aportar al teatro demasiadas sutilezas y matices, era a la vez demasiado y no suficiente...Pues si el valor del teatro estaba en el engrosamiento de los efectos, hacia falta engrosarlos todavía más, subrayarlos, acentuarlos al máximo. Llevar el teatro más allá de esa zona intermedia que no es el teatro ni literatura, significa restituirlo a su propio marco, a sus límites naturales.<sup>23</sup>

Al expresar Ionesco que el teatro no debe ocultar los recursos de los cuales hecha mano para lograr provocar el efecto deseado en el espectador y concluir que dichos recursos deben evidenciarse se explica el que su obra llega hasta el fondo de lo grotesco, de la caricatura conformando una farsa cargada de humor burlesco y parodia extrema.

Además de los recursos literarios que Ionesco emplea en su obra, el autor señala que el aparato escénico utilizado sobre todo, en los grandes teatros europeos los cuales se valen de la maquinaria teatral juega un papel fundamental en varias de sus obras por ejemplo, la representación del vuelo de Amadeo envuelto en el cuerpo del cadáver.

Ionesco considera que estos trucos generan una fantasía envuelta de humor. Sin embargo, rompen con la atmósfera onírica que en su opinión para representarse requiere de una “simpleza” en los

22. Eugéne Ionesco, *op. cit.*, p. 48

23. *Ibid.*, p. 89

recursos utilizados en la escena. Para lograr recrear esta atmósfera de sueños, los actores son el elemento primordial, su estilo de actuación debe ser natural y cotidiano como fragmentos de vida de la realidad objetiva. La escena aparecerá respaldada por un objeto material simbólico que represente la angustia o la concretización del peligro experimentadas en el estado onírico.

## II.- TEATRO DE VANGUARDIA EN FRANCIA

### II.1.- Definición de Vanguardia

De acuerdo con la definición que del término: Vanguardia, nos proporciona el *Dictionnaire Hachette*<sup>1</sup> debemos considerar que esta palabra posee en primer instancia, una connotación bélica pues, se denomina vanguardia a la tropa de un ejército que toma parte al inicio de un conflicto armado:

*Avant-garde: Ensemble des éléments de reconnaissance et de Protection qu'une troupe détache en avant d'elle.*<sup>2</sup>

Partiendo de este concepto en apariencia totalmente opuesto a la definición de un suceso artístico, es necesario abordar el proceso histórico que da nombre al teatro desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX en Francia, a saber, el teatro de Vanguardia cuyos principales exponentes son: A. Jarry, A. Adamov(1908-1970), A. Artaud, S. Beckett (1906-1989), E. Ionesco, J. Genet(1910-1986), entre otros.

El antecedente más antiguo lo encontramos en Baudelaire quien aludía peyorativamente a la literatura de su época con el término: *Littérature militante* mientras que, a los escritores los tachaba de poétes de combat o bien, *littérateurs d'avant-garde*<sup>3</sup> puesto que, para él esta literatura encarnaba el conformismo y la rigidez características de la disciplina militar.

1. Pierre Mével, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré 2001*, Hachette Livre, Paris, 1996, p. 39
2. Según, *El Diccionario Enciclopédico Grijalbo Ilustrado*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1990, el término Vanguardia corresponde: Tropa que va delante del resto del ejército, para reconocer el terreno y evitar sorpresas.  
Podemos corroborar que dicha palabra designa al grupo de soldados que toman parte al inicio de un conflicto armado.
3. Literatura militante, poetas de combate y literatos de Vanguardia.

Después, entre los años de 1794 y 1848, el término Vanguardia da lugar a un fenómeno político europeo de tipo progresista, encabezado por jóvenes dinámicos que defendían sus propios valores mediante el ataque a sus adversarios, bajo la consigna pronunciada por Napoleón: “¡La mejor de las defensas, es el ataque!”<sup>4</sup>

Así, el término refería una estrategia para desatar la voluntad de acción revolucionaria de los jóvenes. Más tarde, a finales del siglo XIX, aparecieron las primeras publicaciones de temas literarios y artísticos con el título: *D'avant-garde*.

En 1893, en la revista *L'Art et la vie* apareció un mensaje que exhortaba a los directores de los teatros *Théâtre Libre* y del *L'Ouvre*, Antoine y Lugné Poe, respectivamente, a renovar el teatro ejecutando una revolución contra las convenciones estereotipadas.

Poco después, surgieron grupos de intelectuales que se caracterizaron por una actitud política y estética producto de una ideología rotunda tal es el caso del grupo Dadaísta que pronunciaba una negación generalizada o bien, el grupo Surrealista que defendía la búsqueda de algo positivo en la existencia. Estos grupos fueron concebidos como una élite cultural.

Ahora bien ya que nos hemos acercado a visualizar dentro del concepto Vanguardia una definición artística, acotaremos la definición del *Dictionnaire Hachette*:

*D'avant-garde: qui est ou prétend être à la tête de innovations du progrès, dans telle ou telle discipline littéraire, artistique, etc.*<sup>5</sup>

El periodo de posguerra en el cual se desarrolló el teatro de Vanguardia corresponde a un sentido de amargura del hombre frente a la existencia. Constituye el sentido de una generación sin escapatoria,

4. Tomado de: *Ionesco, un classique d'avant-garde* de Emmanuel Jacquart, en *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del Teatro de Vanguardia*, A. Ballesteros, Barcelona, p. 163

5. A. Beneyto en *La pintura siempre estuvo en el teatro* en: A. Ballesteros, *op. cit.*, define: Vanguardismo: nombre con que se designa el movimiento artístico o literario que intenta hallar nuevas formas de expresión estéticas fuera de los cánones tradicionales. P. 30.

azorada por los divertimentos de tradición burguesa. Esta nueva generación de artistas pretende reconstruir los rostros que la tradición estética de antaño impuso a las obras de arte.

El bagaje cultural francés gozaba de un rico patrimonio clásico (Molière, Corneille (1606-1648), Racine, Giradoux (1882-1944), Anouilh(1910-1987), Montherlant (1896-1972), etc.), sin embargo, se buscaba ofrecer al público una modernidad artística que como la sociedad estuviese marcada por tendencias políticas o militares. Ahora, la sociedad que antes se hallaba dividida en clases sociales pretendía afirmar su identidad de acuerdo a cierta filiación o pertenencia a un grupo definitivo: católico, protestante, marxista, socialista, liberal o artístico.

Cercano a la década de los cincuentas el repertorio teatral parisiense oscilaba entre el teatro racional de Brecht (dramaturgo alemán, 1898-1956) y el nuevo teatro sensorial que postulaba la teoría teatral de Artaud y que retomarán los autores del teatro de Vanguardia.

Dichos autores hicieron su aparición en los años cincuentas y en 1949 se representó La excepción y la regla de Brecht, en 1950 La grande y pequeña maniobra de Adamov, en 1951 La cantante calva de Ionesco y dos años más tarde Esperando a Godot de Beckett.

Ionesco en Notas y Contranotas, juzga el teatro brechtiano como primario, demagógico y peligroso. Peligroso puesto que constituye una propaganda o bien, un proselitismo de tipo marxista. También, Ionesco, lanza una crítica a dos de los principales colaboradores de la revista Théâtre Populaire, Bernard Dort y Ronald Barthes (1915-1980), donde los culpa de pronunciar discursos supuestamente dirigidos a construir una cultura de masas pero, con marcada tendencia de acentuar la supremacía de la sociedad burguesa.

Entonces, los autores de Vanguardia buscan reconstruir el teatro haciendo de él un instrumento de combate, búsqueda y experimentación.

Dichos movimientos artístico-políticos tienen en común el constituir una revuelta obsesiva contra el mundo burgués en ataque al poder social, político y financiero de este grupo social.

Para estos intelectuales el burgués no representa la figura del enemigo del pueblo, como es el pensamiento imperante en la filosofía marxista, sin una generación de padres y abuelos conformistas y mediocres con un pensamiento rígido plagado de tradiciones caducas e hipócritas.

Así, el teatro de Vanguardia es el producto de un largo proceso generado por la transformación del pensamiento el cual vislumbra en la modernidad una posibilidad de obtener una mejor calidad de vida, resultado de los avances científicos y tecnológicos. Este pensamiento es debatido, desde la segunda mitad del siglo XIX, bajo las teorías de Nietzsche, Marx (teórico alemán 1818-1883) y Freud.

Como ya se ha mencionado, en Francia la Vanguardia teatral se caracteriza por un sentido antiburgués que se revela al gusto teatral del público de antaño.

Emile Zolá (maestro del naturalismo, 1840-1902) es el precursor de la tesis que sugiere una incompatibilidad entre las condiciones sociales y la temática “moralista” mostrada en el drama burgués. Más tarde, en oposición al realismo que Zolá defiende nace el teatro simbolista que transforma el espacio teatral en un ámbito de ensueño ya que, se vale de un lenguaje eminentemente poético.

Después, ya en el siglo XX, comienza el movimiento Dadaísta que busca romper con el plano lógico del lenguaje y del pensamiento para establecer una comunicación cuyo discurso provoque en el espectador el desmoronamiento de valores estéticos preconcebidos, tales como: lo bueno y lo bello.

Para acceder a esta comunicación, se explora el terreno de lo sensorial permitiendo al espectador pasar de ser un ente en estado pasivo a un ente activo.

Entonces, este teatro rompe con la construcción dramática aristotélica y modifica la concepción de géneros y estilos dramáticos dando como resultado una mezcla de elementos: cómicos y trágicos,

líricos y realistas, fantásticos y naturalistas. Además, se vale de herramientas como: el humor, la sorpresa y el escándalo.<sup>6</sup>

A manera de conclusión, podemos decir que el término Vanguardia se refiere a un suceso novedoso capaz de modificar la forma representacional del drama, designa el teatro que pretendía adelantarse a los criterios estéticos admitidos por la crítica oficial y el público burgués del siglo XIX. Pero, su característica relevante es la de ser un cuestionamiento de la condición humana, individual y social, y de la vida en general.

Algunos investigadores señalan lo obsoleto de este concepto pues, en su momento se utilizó para designar un movimiento novedoso que hoy en día ya se anexa a los anales de la Historia del teatro. Por consecuencia, también juzgan como incorrecto el término: Teatro Contemporáneo puesto que, por contemporáneo entendemos: “lo que coexiste en una época”.<sup>7</sup> Entonces designaríamos con dicho término a la producción dramática actual.

Sin embargo, nos enfrentamos al hecho de que todo proceso histórico y por consiguiente todo movimiento artístico no es permanente sino que, transcurre en el tiempo y en el espacio. Así, si tomamos la definición de Vanguardia en su sentido de “nuevo”, resultaría totalmente erróneo pues, el tiempo ha pasado y con él han surgido nuevas formas teatrales.

Para fines de estudio de esta tesis, retomaremos el vocablo: Vanguardia, como aquel que dan nombre al movimiento artístico original a finales del siglo XIX y hasta los años sesentas del siglo XX y que recibió este nombre por ser un novedoso acto creativo hasta entonces inconciliable.

6. Ballesteros, *op. cit.*, p. 47

7. Definición aceptada por la Real Academia de la Lengua.



## II.2.- Movimientos Teatrales Vanguardistas en Francia

El Futurismo es la primer vanguardia que surge en Europa, en Italia, sin embargo, todos los movimientos vanguardistas tienen repercusiones internacionales. Al comienzo del siglo XX tiene lugar una serie de innovaciones tecnológicas las cuales se caracterizan por facilitar la comunicación, acortando las distancias tal es el caso de: la locomotora, el telégrafo, el teléfono y el automóvil.

Lo anterior da lugar a una nueva visión de la vida en especial entre los jóvenes que buscan reformar el arte bajo nuevos parámetros.

Así, surge el grupo Futurista que rechaza toda conexión con el pasado pues conciben el futuro como algo renovador y “lo único digno de perseguir”.

La pintura de Picasso (pintor y escultor español, 1881-1973) y la música de Igor Stravinsky (compositor ruso, 1882-1971) traen consigo el "dinamismo" concepto que se utiliza como elogio de la violencia. Este delirio que los jóvenes experimentan frente a las máquinas les lleva a concebir ideas irracionales tales como: la destrucción de museos con la finalidad de aniquilar todo pasado histórico; consideran a la guerra como “única higiene del mundo”. De hecho, la gran mayoría de estos jóvenes futuristas se convirtieron, años más tarde, en criminales fascistas.

F. Tommaso Marinetti (poeta italiano, 1876-1944) es el personaje que encabeza esta tendencia vanguardista al fundar en 1905, en Millán, la revista *Poesi*, órgano de los grandes poetas “incendiarios”, los prefuturistas donde lanzan una campaña en contra de los simbolistas.

En 1909, Marinetti publica su novela: *Mafarka il futurista* por la cual es procesado acusado de atentar contra la moral ya que, dicha obra se caracteriza por un tinte violento y bélico que encaja con el estallido de la primera Guerra Mundial.

Según este poeta la modernidad es la época de las máquinas o bien, del “maquinismo” por ello, expresa un odio a la inteligencia y defiende la percepción intuitiva. Su lema, contra el academicismo y clasicismo, era: avanzar, no pudrirse.

Más tarde el grupo futurista repudia los valores sociales y políticos tradicionales y exigen una liberación de Italia de un supuesto “tumor putrefacto cancerígeno” de profesores, arqueólogos y anticuarios. Exhortan a los jóvenes para asumir un estilo de vida acorde con la modernidad, simbolizada en la velocidad y en la tecnología de las máquinas. Estas ideas se expusieron en sus manifiestos impregnados de lenguaje violento, tono agresivo y nacionalista.

Otros nombres que se anexan a este grupo son: Humberto Boccioni (1882-1916), Gino Severini (1883-1966), Russolo (1886-1947) y Rómulo Romani, pintores italianos.

En otro manifiesto titulado: contra lo femenino, expresan su pensamiento misógino.

Tiempo después, la pintura se anexa a esta nueva concepción artística, sus seguidores expresan que las imágenes plasmadas ya no serán únicamente líneas fijas pues el movimiento, evoca sentimientos.

Los pintores futuristas proponían omitir al espectador del cuadro como una persona independiente de la sensibilidad del autor.

En el ámbito teatral, encontramos una analogía con el movimiento Futurista en la representación de Ubu Rey de A. Jarry, en diciembre de 1896 en el teatro parisiense de *L'Ouvre*.

En esta obra el autor protesta sagazmente contra la hipocresía social. Jarry es el motor que impulsa esta nueva forma teatral, impacta al público con su obra donde aparece un personaje: *Père Ubu* obeso, desalineado y maloliente según lo describe *Mère Ubu*, su esposa:

CAPITÁN BORDURE: ¡Eh! Apestáis, Padre Ubu. ¿Acaso no os  
Laváis nunca?

PADRE UBU. Rara vez.

MADRE UBU: ¡Jamás!

PADRE UBU. Voy a pisarte los callos.

## MADRE UBU. ¡Bola de mierdra!<sup>1</sup>

Además, este es un personaje traicionero, codicioso, cobarde y cruel ya que, es capaz de traicionar para asesinar al Rey Venceslas de Polonia quien le ha favorecido nombrándolo: “Capitán de Dragones”

Jarry crea además, la “Patafísica”: ciencia de las soluciones imaginarias; visualiza las cosas físicas y metafísicas dentro de un mundo invertido, lo que implica una denuncia de la inutilidad del pensamiento. Afirma que la razón, la lógica y el progreso científico otorgan un cierto nivel de conocimiento pero, más allá de este punto la mente humana es impotente pues, es incapaz de responder a la duda fundamental del hombre: la comprensión de la muerte.<sup>2</sup>

Aunque Jarry corresponde, al movimiento vanguardista italiano ya descrito; encontramos una notable diferencia entre las ideas que defienden ambos sucesos artísticos. Jarry no elogia la “mecanización” a la que las máquinas han sometido al hombre por el contrario, su arte refleja una preocupación de tipo existencial, elemento que como veremos más adelante, tomando como ejemplo la literatura Ionesciana, contiene la esencia de la Vanguardia Francesa. Jarry concluye que todo pensamiento es en sí mismo absurdo y ridículo.

El objetivo de la “Patafísica” es formular preposiciones insensatas mediante el uso de una lógica estricta de pensamiento. Satiriza la fe en el progreso humano. Para él, toda conducta amoral significa una rebelión contra las formas establecidas, que a su vez constituyen una arbitrariedad a la conducta excéntrica. Entiende por rebelión una búsqueda intensa de la libertad total a la vez que una protesta contra la forma de esclavitud por excelencia: la muerte.

1. Alfred Jarry, Ubu completo, Tout Ubu, tr., Rafael Sender, 2a., ed., Distribuciones Fontamara, México, 1996, p. 22

2. Guillermo de la Torre, Historia de las literaturas de Vanguardia, Edit. Universitaria de bolsillo. Punto Omega, México, p.42

Afirma que los seres humanos somos incapaces de pensar recta y objetivamente razón por la cual actuamos de acuerdo a las absurdas paradojas de nuestras formas de pensamiento. Así, su personaje *Père Ubu*, es una representación cruda y burlesca de la condición humana.

En *Ubu Rey* encontramos una casi total ausencia de elementos accesorios en el escenario puesto que, dichos elementos quedan representados mediante el gesto de los actores. Hay un uso de pancartas para señalar el lugar donde se desarrolla la escena y sobre todo, la obra posee un carácter sedicioso y provocativo, desacredita instituciones como: el poder monárquico, la Iglesia, la Familia, etc.

Después, Jarry publica un artículo titulado: *De L'inutilité du théâtre* que proclama un teatro sintético y desmitificado cuya realización deje de lado el decorado, vestuario y maquillaje realista, es decir, tanto la técnica actoral como el aparato escénico echarán mano de los recursos imaginativos e intuitivos del artista.

En 1916, en un café de Zurich, Alemania se reúne un grupo de artistas que conformarán el movimiento Dadaísta, capitaneado por el escritor rumano Tristán Tzara. Dicho movimiento fue eminentemente subversivo y nihilista en el no existe la menor explicación o significado racional. Plantea que en el terreno del arte lo único importante es lo que desea plasmar el artista en su obra aunque, el público no encuentre en ella ningún significado pues, el público es un elemento accesorio que no tiene la menor importancia. Entre los artistas que conforman este grupo tenemos:

Apollinaire (escritor polaco, 1880-1918), Picasso, Marinetti, Modigliani (pintor italiano, 1884-1920).

El nombre Dadá obedece a la primera publicación de estos artistas que apareció en 1917. Un año después se afirma que Dadá no significa nada ya que, según Tzara la obra de arte no tiene causa ni teoría. En uno de sus manifiestos expresa:

Abolición de la memoria: Dadá. Abolición de la arqueología: Dadá  
Abolición de los profetas: Dadá. Abolición del futuro: Dadá. Libertad:

Dadá, Dadá, Dadá. “Guirigay” (palabara inventada por los dadaístas) de los colores crispados, entrecruzamientos de los contrarios y de todas las contradicciones, de las cosas grotescas, de las inconsecuencias: la Vida.<sup>3</sup>

Los escritos Dadaístas tienen una mezcla de humorismo e incongruencia que revela la postura ante la sociedad y los principios que ella defiende; cultivan la burla, el escepticismo y la destrucción.

En sí el Dadaísmo constituye una ruptura con la tradición artística de antaño y abre la puerta a nuevas creaciones de jóvenes artistas. Tzara afirmaba que Dadá no era una “escuela literaria o artística” sino una fórmula de vivir.<sup>4</sup>

Inicialmente, algunos críticos de arte, pensaron que el Surrealismo era una consecuencia inmediata del movimiento Dadaísta incluso se decía: “el surrealismo está hecho de una costilla de Dadá”.<sup>5</sup>

Sin embargo, encontramos que entre ambas posturas artísticas dista gran diferencia pues, mientras que el Dadaísmo “destruyó” sin crear ninguna obra artística,<sup>6</sup> el Surrealismo busca realizar verdaderas obras sin que ello implique la destrucción de nuestro pasado histórico.

Su principal exponente, Andre Bretón (escritor francés, 1896-1966) después de estudiar ampliamente la teoría psicoanalítica de Freud concluye que la misión del arte es ejecutar una incesante búsqueda y por ende, un estudio sistemático de los mecanismos del subconsciente.

Como en el psicoanálisis freudiano, los Surrealistas, encuentran el fruto de toda creación en las fuerzas inconscientes de la personalidad humana. En este momento cobran gran importancia formas de pensamiento antes desdeñadas: los pensamientos guardados en el inconsciente que según las

3. Vicente Aguilera, Diccionario de Arte Moderno, Valencia, Edit. Fernando Torres, 1979, p. 281.

4. Ibid., p. 83.

5. Ibid., p. 1126

6. Como se ha mencionado el Dadaísmo no pretendía establecer una comunicación, finalidad primordial que debiera perseguir toda obra artística.

teorías freudiana y jungista afloran en los sueños.

El Surrealismo, lejos de todo nihilismo pretende desentrañar la realidad o bien, acceder a una realidad más “amplia” o superior que refleje “el funcionamiento real del pensamiento”. El mismo

Bretón define este movimiento como:

Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral.<sup>7</sup>

Esta ideología artística reposa en la creencia de que el verdadero estado creativo se alcanza en el estado onírico. “El poeta trabaja mientras duerme”.

Estos artistas se interesan por todo lo irracional, por lo inconsciente así como por las imágenes reflejadas en los sueños, buscando el hecho psíquico puro, fuera de todo convencionalismo social, que revela nuestra verdadera naturaleza. El segundo manifiesto proclama:

...necesidad integral más alta de todo arte y de toda literatura, ya que todo induce a creer que existe un punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradicciones, y no debe buscarse en la actitud superrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto.<sup>8</sup>

El surrealista cuenta sus sueños, en su obra, de forma ilógica y desorbitada pues no se rige por un pensamiento lógico racional. Aborda el inconsciente que es la zona donde se halla lo más intenso y confuso de nuestra vida.

Resulta importante acotar que la teoría dramática de Antonin Artaud tiene sus antecedentes en este movimiento literario.

El pintor Marc Chagall (de origen ruso, 1887-1985) es uno de los seguidores de esta tendencia

7. Ibid., p. 85

8. Ibidem.

pictórica que explora e interpreta sus sueños plasmándolos en su obra. Estilo denominado como: la pintura onírica.

El Existencialismo surge inicialmente como una teoría filosófica que plantea el problema del sentido de la existencia humana. Afirma que el existir es una dimensión primaria y radical, y que todas las demás cosas se dan en la existencia. Por tanto:

No existe sino lo que está siendo y la forma escueta en que ello está produciéndose...El ser no es sino un esclavo de la temporalidad de la existencia, y el tiempo no es sino destructividad organizada, actuante.<sup>9</sup>

Bajo el lema: “Nada importa, nada tiene trascendencia sino el existir”, rigieron sus obras los artistas existencialistas.

El Existencialismo se halla presente en todas las teorías filosóficas pesimistas: el Escepticismo (niega un conocimiento absoluto), el Estoicismo (actitud en la que se tiene una idea provisional que se supone definitiva), el Pascalismo y el Idealismo alemán (plantea que las acciones humanas deben regirse por los ideales). Todas ellas convergen en la incompatibilidad entre la ciencia y la fe.

El filósofo Søren A. Kierkegaard (1813-1855), concebía la existencia como el punto de unión de dos coordenadas contradictorias- temporalidad y eternidad- como expresión del mundo finito e infinito, respectivamente.

Más adelante, otro filósofo, Martín Heidegger aborda el problema de la esencia del Ser y precisa:

Mediante los actos de “preocupación” nos orientamos hacia las cosas, y por medio y a través de ellas hacia nosotros mismos; pero con la preocupación se une al mismo tiempo, como segunda vivencia fundamental, la angustia, el acto en que nuestro estar colocados ante la nada o arrojados a la nada lo vivimos o sentimos como esencia de nuestra manera de ser.<sup>10</sup>

9. Ibid., p. 474

10. Ibid., p. 475

Para este filósofo, existir es estar abierto a las cosas en comunicación con el mundo mediante la participación del ser.

Entonces el Existencialismo sostiene que lo fundamental es la existencia y que todo lo demás se da en ella incluso, el pensamiento tiene como base única la existencia. Así, solo considera la existencia activa es decir, lo que es y se produce al momento, fuera de esto nada le importa.

Jean Paul Sartre (filósofo y literato francés, 1905-1980), quien toma parte en la Segunda Guerra Mundial donde es hecho prisionero. Afirma que los artistas únicamente debieran considerar el momento presente, lo actuante, sin pensar en el futuro por consecuencia, su obra tendría vigencia en el momento que fue creada lo que significaría una renuncia a la inmortalidad.

Más tarde, Sartre funda la revista: Tiempos Modernos. Su filosofía ateísta plantea la no existencia de Dios por lo tanto, el mundo no tiene finalidad alguna y al carecer de quien lo rija se vuelve totalmente absurdo al igual que el hombre que tampoco tiene una razón de ser.

Señala además la libertad del individuo quien es capaz de decidir el rumbo de su vida, sin preocupaciones de ninguna índole. Ya que, el hombre no es sino la suma de sus actos, “somos lo que nosotros mismos nos hacemos”. Entre la producción literaria de Sartre encontramos:

Novelas: La Náusea, Los caminos de la libertad, La muerte en el alma, etc

Obras dramáticas: Las Moscas, Puerta cerrada, Muertos sin sepultura, Las manos sucias, etc.

Otro autor importante de tipo existencialista fue Albert Camus (1913-1960) para quien el hombre debe crear sus propios valores, prescindiendo de todo prejuicio y deseo de inmortalidad.

La dramaturgia existencialista plantea un problema filosófico y moral referente a la existencia misma. Este absurdo de la existencia es visto como causa, más no consecuencia de la incomunicabilidad social, idea que más tarde desarrollará Ionesco.

Hemos expuesto, a grandes rasgos, los postulados sobre los cuales giraron los movimientos artísticos de Vanguardia los cuales constituyen el antecedente del teatro del absurdo.



## II. 3.- Visión de Ionesco respecto al teatro de Vanguardia.

Durante el mes de junio de 1959 en la ciudad de Helsinki, Finlandia, tuvo lugar un evento artístico que reunía a los principales autores del llamado teatro de Vanguardia. Entre dichos autores destacó la presencia de Eugéne Ionesco quien expresó su propio concepto de Vanguardia en: Discurso de inauguración de los Encuentros de Helsinki sobre el Teatro de Vanguardia, organizados por el Instituto Internacional de Teatro.

Para Eugéne Ionesco, la Vanguardia fue un fenómeno artístico precursor o bien, un preestilo caracterizado por la toma de conciencia de parte de sus creadores para propulsar un cambio total y rotundo al arte. La Vanguardia lleva explícita una oposición y una ruptura con las formas teatrales establecidas, definición que Ionesco retoma en su Antología de teatro, 1946. Esta palabra designa a un teatro artístico-literario más exigente en cuanto a los elementos que utiliza en oposición al teatro de boulevard. Precisa, que lo que se denomina teatro de Vanguardia es como un teatro al margen del teatro oficial acogido favorablemente por el público.

Su calidad de expresión, su búsqueda y su dificultad hacen de éste un teatro más exigente lo que le convierte en un teatro de minorías. Con ello, el autor de Vanguardia es:

...Como un enemigo en el interior mismo de la ciudadela que se empeña en dislocar, (contra el régimen político establecido) al cual se insurrecciona, pues una forma de expresión establecida es también, lo mismo que un régimen, una forma de opresión. El hombre de Vanguardia es el oponente respecto a un régimen actual.<sup>1</sup>

Sin embargo, como el mismo autor comenta, hubo a principios del siglo XX, un vasto movimiento de Vanguardia universal en todos los ámbitos del espíritu y de la actividad humana. Pero, en el caso

1. Eugéne Ionesco, Notas y Contranotas, p. 35

de la literatura dramática, ésta no evolucionó a la par del resto de las bellas artes con el movimiento Vanguardista. Se estancó alrededor de 1930 después de las creaciones de: Bretón, Maiakovsky dramaturgo ruso, 1894-1930), Marinetti, Tzara, y Apollinaire.

La causa de este estancamiento, Ionesco, la encuentra en las guerras, las revoluciones, el nazismo, el dogmatismo, el anquilosamiento burgués, entre otras formas de tiranía.

Es importante recordar que el teatro en toda civilización y por ende, en toda época constituye un medio para promover una conciencia social y por consecuencia exaltar una denuncia. Por tal motivo en el periodo histórico al que Ionesco se refiere describiéndolo como “inmerso en la tiranía”, el teatro es víctima de una fuerte represión. Tal es el caso del autor expresionista: Ernest Toller (1893-1939) cuya obra fue destruida por el régimen nazi, razón del suicidio del autor.

Ahora bien, un artista, un autor dramático escribe una obra si tiene algo que decir, algo que otros no han logrado decirlo o bien, por que quiere anexa algo nuevo a lo ya dicho. Por ello, Ionesco, asemeja el momento creativo con la lucha en un combate donde se alcanzará la victoria en el punto cuando el autor logre plasmar, sin prejuicios de ninguna índole, su verdadero sentir.

Si el autor copia o reproduce, no es artista, no es nada. Ionesco, reafirma esta idea años más tarde en el ensayo: El hombre cuestionado al señalar que:

...(cuando hay algo nuevo) toda nueva expresión parece al principio como una ruptura y a menudo como negación de lo que ha sido dicho y hecho, o bien como una negación de la manera en que lo que se ha dicho ha sido dicho.<sup>2</sup>

En la medida en que el poeta tiene la impresión de que el lenguaje ya no corresponde a la realidad, ya no expresa una verdad, utiliza mecanismos de lenguaje que hacen establecer una correspondencia

2. -El hombre cuestionado, tr., José Bianco, Argentino, EMECE EDITORES, 1981, p. 65

entre el lenguaje común y la realidad objetiva expresándola de una forma “más violenta, más elocuente, más clara, más precisa, más adecuada”.<sup>3</sup>

Un poeta, queriendo desarticular el lenguaje, lo rearticula de hecho y logra enriquecerlo, misión que Ionesco se propuso al construir su obra: La cantante calva.

Por tanto, una creación artística es por su novedad misma “agresiva, espontáneamente, agresiva” indigna al público por lo insólito.

La protesta de un autor de Vanguardia puede ser una reacción contra formas estereotipadas como por ejemplo el realismo, cuando éste representa la expresión más corriente y abusiva de la vida teatral.

Ionesco considera que los autores teatrales seguidores de las formas establecidas, no son apóstoles sino peones pues, están sometidos a convencionalismos, tabús, hábitos mentales estáticos, fijaciones.

Como el autor lo señala, cada periodo teatral defiende sus formas como “verdaderas”, cada autor pretende defender su “verdad”, tal es el caso de Víctor Hugo quien en el Prólogo a Cromwell exalta el arte romántico por encima de la verdad grecolatina.

Así, la obra de arte que surge del interior de un hombre es la única que expresa verdaderamente, la voz del pueblo. La creación teatral responde a una exigencia del espíritu del propio autor. Ello, hace que la obra de arte exista por ella misma, es decir, con o sin consentimiento del público.

Ionesco, concibe perfectamente la existencia del teatro sin público, entendiendo por ello, que el autor de Vanguardia no dirige su discurso a las masas pues, no tiene como objetivo el crear

adeptos de una ideología ya que, si este teatro es reconocido lo será por la fuerza de las circunstancias.

Por ello, este teatro se llevaba a cabo en foros pequeños cuya capacidad no excedía de cincuenta personas.

Afirma, para que la obra de arte pueda surgir hay que dejar correr libremente la imaginación rechazando pretensiones secundarias tales como: el destino de la obra, su popularidad o la necesidad de ilustrar una ideología. Pues, en ese desarrollo imaginario los significados surgen por sí solos, elocuentes para unos, menos elocuentes para otros.

Considera que el teatro muere por falta de audacia:

Nada más evidente y “lógico” que la construcción imaginativa. Podría decir incluso que lo que me parece irracional es el mundo, que se torna irracional y escapa a mi razón. Es en mi espíritu donde vuelvo a encontrar las leyes con las cuales trato, en función continua, de readaptarlo, de someterlo.<sup>4</sup>

Ionesco juzga como incorrecto el término: “teatro del absurdo” con el cual se nombró al teatro desarrollado a partir de la segunda mitad del siglo XX, por los autores vanguardistas ya mencionados.

Según él, este teatro es en realidad una denuncia del carácter risible que posee el lenguaje, carente de sustancia. Además este teatro plantea una acción dramática que busca destruir las formas teatrales “comerciales” que al ser un mero divertimento provocan en el público un adormecimiento de la conciencia.

Aclara que un autor de Vanguardia tiene el deseo de hacer un mejor teatro del que se hace a su alrededor. Su propósito es una auténtica tentativa de retorno a las fuentes mismas del teatro. “Un retorno al teatro interior”.

4. Ibid., p. 39

Para clarificar la concepción que Ionesco tiene del teatro, es necesario revisar la teoría dramática de Artaud pues, encontramos en ella una base que sustenta el pensamiento del autor rumano.

Dice Artaud, al establecer una analogía entre la peste y el teatro:

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.<sup>5</sup>

Por tanto, según Ionesco, un autor nuevo es aquel que busca recuperar lo más antiguo: temas y lenguaje, en una composición teatral que quiere ser más precisa, más puramente teatral.

La obra de arte es vida o expresión de la vida que no emana de ideologías, son las ideas, en cambio, las que se desprenden de ella.<sup>6</sup>

Un año más tarde, Ionesco publica un ensayo titulado: Siempre acerca de la Vanguardia, en la revista francesa, Arts.

En dicho ensayo reitera su postura frente al teatro de Vanguardia concibiéndole como un teatro de transición que prepara a otro teatro, siendo este último, definitivo. Además, plantea el carácter relativo del teatro en el tiempo pues todo es a la vez, conclusión de una cosa y anuncio de otra.

Señala dos formas de Vanguardia: la primera se origina por oposición a realizaciones de generaciones anteriores. La segunda, por el contrario, permea el camino hacia un retorno a las fuentes o bien, hacía obras antiguas y olvidadas.

Ionesco es partidario de la segunda forma de Vanguardia que hemos señalado y la nombra:

“Vanguardia eminentemente revolucionaria” la cual, como la mayor parte de los acontecimientos revolucionarios lucha por un retorno a la armonía original del cosmos.

5. Antonin Artaud, op. cit., p. 29

6. Eugéne Ionesco, Notas y Contranotas, p. 40

La Vanguardia artística aparece en el momento en que ciertos sistemas de expresión se han fatigado, gastado, corrompido; “cuando se han apartado del modelo primigenio”.

El verdadero arte llamado de Vanguardia o revolucionario es aquel que, oponiéndose audazmente a su época, se revela como inactual. Revelándose como inactual, se incorpora a ese fondo común universal, ese fondo común inalterable-lo permanente-lo actual y lo no actual que podemos llegar a descubrir directamente dentro de nosotros mismos. Este fondo común al ser universal puede ser considerado clásico.<sup>7</sup>

Entonces, al retorno a un clasicismo es decir al sentido ritual del teatro, que de la espalda a lo actual, podría favorecer la concreción de un nuevo estilo teatral acabado, académico.

Ionesco defiende la tesis de que el teatro de actualidad no perdura por la razón de que no interesa profunda y verdaderamente a los hombres. En la cuestión escénica, expresan la necesidad de que los actores se formen en laboratorios donde puedan experimentar libremente la totalidad de sus facultades creativas.

Necesitamos un Estado liberal, amigo del pensamiento y de las artes que crea en la necesidad de los laboratorios.<sup>8</sup>

Así, la teoría Artaudiana nos proporciona un claro ejemplo, basándose en el teatro balines, de la calidad expresiva que un actor es capaz de alcanzar cuando se le permite explorar todo su ser y llevarlo a escena.

Y en todos esos gestos, en esas actitudes angulosas y bruscamente abandonadas, en esas modulaciones sincopadas del fondo de la garganta, en esas frases musicales que se interrumpen de pronto... en esos sonidos de cajas huecas, en esos chirridos de autómatas, en esas danzas de maniqués animados hay algo realmente curioso: por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. Estos actores, con sus

7. Ibid., p. 46

8. Ibid., p. 41

ropajes geométricos, parecen jeroglíficos animados.<sup>9</sup>

Ionesco concluye que los artistas de Vanguardia al negar la cultura, más la enriquece. El poeta queriendo desarticular el lenguaje, lo rearticula de hecho. Reiteramos que como Artaud señala el teatro no debe valerse únicamente de un lenguaje verbal sino de un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico.

A consecuencia, las obras de Vanguardia cuyo objeto es recuperar la “verdad olvidada” y reintegrarla en lo actual, son obras que no pueden ser asimiladas por la mayoría en el momento de su aparición, dice Ionesco:

La Vanguardia sólo puede ser reconocida ya demasiado tarde, cuando habrá triunfado, cuando los escritores y artistas de Vanguardia habrán tenido seguidores, cuando habrán creado una escuela dominante, un estilo cultural que se hubiera impuesto y conquistado una época.<sup>10</sup>

Ionesco concluye con una única definición de Vanguardia: “¡La Vanguardia es libertad!”.

Propone integrar el circo al teatro pues este último no obedece a otras leyes sino las de la imaginación.

El teatro puede ser el ámbito de mayor libertad, de la imaginación más descabellada...El humor es libertad.<sup>11</sup>

9. Antonin Artaud, El teatro y su doble, p. 60

10. Eugéne Ionesco, op. cit., p. 33

11. Ibid., p. 38

### III.- LOS SUEÑOS DE IONESCO COMO EXPRESIÓN DE SU PENSAMIENTO

#### III.1 La facultad creadora que se vislumbra en los sueños

Anteriormente mencionamos que la obra literaria de Eugéne Ionesco se basa en los sueños del autor. El dramaturgo retoma las imágenes oníricas para construir el ambiente, los personajes y las situaciones descritas en su obra.

Por ello, consideramos de suma importancia realizar un análisis de los símbolos que aparecen en los sueños descritos por Ionesco en: Diario, vol. 1.<sup>1</sup> Ya que, estos elementos simbólicos cobran gran importancia en su obra artística.

Ahora bien, no disponemos de los conocimientos necesarios para efectuar un exhaustivo análisis psicoanalítico de Ionesco como individuo y por ende, como artista. El presente análisis se base en la obra de C. G. Jung (psiquiatra suizo, 1875-1961), El hombre y sus símbolos<sup>2</sup> donde plasma a grandes rasgos su teoría psicoanalítica.

Como Jung señala no puede darse una interpretación general de los sueños pues como seres individuales nuestros sueños cobran sentido de acuerdo con nuestras experiencias y pensamientos. Sin embargo, contenidos en lo que Jung denomina “el inconsciente colectivo”: donde se hayan imágenes y asociaciones análogas a las ideas, mitos y ritos primitivos las cuales se representan en los sueños del hombre en toda época. Encontramos los sueños cargados de simbolismo. Por símbolo entendemos un elemento de la realidad cotidiana revestido de un significado desconocido u oculto.

1. Ver p. 37

2. Carl G. Jung, et. al., El hombre y sus símbolos, tr. Luis Escolar, 2ª. Ed., Madrid, Edit. Aguilar, 1974, 320 p.



Ionesco afirma que el soñar es una actividad que implica una forma superior de conciencia es decir, rebasa los niveles de conciencia diurna pues, sólo así el sueño tiene la posibilidad de permitir que aflore el inconsciente. Una parte del inconsciente se conforma de pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que a pesar de creerse olvidadas continúan influyendo en la personalidad del soñante.

Así, el carácter inconsciente del sueño radica en la espontaneidad de la mente humana para producir símbolos en un estado onírico.

Además, el aspecto inconsciente de cualquier suceso se nos revela en sueños, la conciencia diurna se resiste a todo lo inconsciente y desconocido.<sup>3</sup>

También, como Jung señala, del inconsciente pueden surgir además de recuerdos de un pasado lejano, pensamientos nuevos e ideas creativas que anteriormente no fueron conscientes.

Por ello, la función primordial de los sueños es buscar restablecer nuestro equilibrio psicológico produciendo material onírico que lo restablezca. No debemos olvidar el poder promisorio de algunos sueños los cuales pueden anunciarnos ciertos sucesos mucho antes de que estos ocurran en la realidad. Jung, explica este echo por la razón de que muchas crisis psicológicas tienen una larga historia inconsciente.<sup>4</sup>

Señala también otro aspecto importante de los sueños: estos se producen en serie como escenas o fotografías cinematográficas. Entonces, un sueño, en apariencia repetido, siempre que se presenta tiene una variante y generalmente, suele ser un intento del soñante por compensar un defecto en su actitud ante la vida.

3. Ibid., p. 17

4. Ibid., p. 62

En oposición al pensamiento de Ionesco, la teoría psicoanalítica que abordamos explica que el desencadenarse un lenguaje sensorial percibido en sueños crea la necesidad del soñar para compensar las deficiencias de la mente consciente. Estos elementos hacen del soñar una actividad inconsciente.

Muchas de las imágenes que vemos en los sueños son “imágenes arquetípicas” pues, los contenidos del inconsciente de la humanidad actual se asemejan a los encontrados en la mente de nuestros ancestros.

Estos elementos también fueron estudiados por la teoría psicoanalítica freudiana bajo el término: “remanentes arcaicos”, estos no se derivan de la experiencia individual del soñante sino que pertenecen a formas mentales cuya presencia no se explican con la experiencia de la vida del soñante ya que, son formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana.<sup>5</sup>

El arquetipo no tiene origen conocido y se manifiesta en cualquier espacio y tiempo. Este es el elemento que da origen a mitos, religiones y filosofías las cuales influyen y determinan tanto a naciones como épocas específicas.

En Conversaciones con Ionesco, con Bonnefoy,<sup>6</sup> el dramaturgo señala que del periodo de su infancia conserva recuerdos e imágenes mientras que los sueños que plasma en su obra en prosa corresponden a la etapa de juventud. Más tarde, contenidos en su obra dramática encontramos los sueños de madurez.

A continuación citamos algunos de los sueños más relevantes en la vida del autor.

El primer sueño que Ionesco describe se desarrolla en un ambiente otoñal de cielo sombrío.

5. Ibid., p. 67

6. Ver p. 17

Aparece una gata blanca que se escapa por la puerta entre abierta de la tapia. Posteriormente, Ionesco comparte la mesa con otras personas y ahora la gata blanca se convierte en una señorita que dice:

Es necesario que escape de la cárcel de mi familia, necesito libertad, debo desarrollar mi personalidad.  
IONESCO: también yo quisiera saber bien lo que debo hacer.<sup>7</sup>

Después, interviene un campesino bigotudo quien cuenta billetes. Este campesino es el mismo Ionesco.

El sueño descrito corresponde a los inicios de la carrera literaria de Ionesco cuando se enfrenta a la autoridad del padre quien constantemente le reprochaba el no haber elegido una carrera “decente”.

Aquí, encontramos la crisis latente en el pensamiento del artista incomprendido por su entorno familiar, lo que acarrea la necesidad de desligarse de éste para desarrollar ampliamente sus facultades artísticas sin embargo, Ionesco fue un hombre estrechamente ligado a la familia por ello, el romper con estos lazos le ocasiona un enorme conflicto personal.

Si miramos este sueño bajo la teoría de Jung, veremos en él una “necesidad de liberación”. Esta forma de sueños:

...Señalan una necesidad del hombre de liberarse de todo estado del ser que es demasiado inmaduro, demasiado fijo o definitivo...Conciernen al desligamiento del hombre-o trascendencia de todo modelo definidor de existencia, cuando se avanza hacia otra etapa superior o más madura en su desarrollo.<sup>8</sup>

Un sueño constante de Ionesco es aquel que le promete la revelación de la verdad última. Sueña que una voz le dice:

No puedes tener la revelación, la respuesta a todas tus preguntas, más

7. Eugéne Ionesco, Diario p. 42

8. Jung, op. cit., p. 149

que por el sueño. Es necesario que tengas un sueño.<sup>9</sup>

A este sueño le sigue otro donde consigue el: “sueño absoluto”, el sueño que lo explica todo.

Estas respuestas que Ionesco desea encontrar se refieren a un cuestionamiento de tipo existencial, en especial busca desentrañar el sentido fundamental de la existencia.

La teoría Jungiana expresa que los sueños de un individuo siguen cierta ordenación o modelo lo que denomina: “proceso de individuación”. Entonces, los contenidos oníricos emergen, aparecen y desaparecen en la serie de sueños.

En sueños como el que se ha descrito, el soñante está dispuesto a escuchar la voz de su “sí mismo” que es el centro regulador que proporciona una extensión y maduración constantes de la personalidad.<sup>10</sup> Así, las personas que escuchan el mensaje del “sí mismo” se convierten en seres humanos más completos.

En otro sueño, Ionesco ve un perro que se desmaya sobre el asfalto al parecer muerto. Sin embargo, aún orina y escupe sangre, su respiración es continua. Algunas personas se acercan, Ionesco les grita:

No lo acaricien, revivió, no lo acaricien, eso no le sirve de ayuda;  
no lo acaricien, los ensuciará.<sup>11</sup>

Según Jung, en los sueños aparecen animales que simbolizan la parte instintiva de la vida humana entendiendo por instintos: necesidades fisiológicas percibidas por los sentidos.

Ionesco considera que en el sueño no existe consciente ni inconsciente. Como se ha mencionado, para él, el estado onírico implica simplemente otra forma de conciencia ya que, los sueños por su profundidad parecen el revés de los acontecimientos suscitados durante el estado de vigilia.

9. Eugéne Ionesco, op. cit., p. 38

10. Jung, op. cit., p. 160

11. Eugéne Ionesco, op. cit., p. 47

El sueño revela lo que la conciencia diurna esconde a través de un lenguaje cifrado (simbólico) lo que implica que si este lenguaje se desconoce, el mensaje del sueño permanece oculto.

El sueño desmitifica. La conciencia diurna no nos permite saber cuales son las razones profundas de los actos humanos y de los pensamientos humanos... La conciencia onírica necesita ser elucidada, interpretada por la conciencia diurna.<sup>12</sup>

En los sueños predominan las imágenes que provocan un desborde de sensaciones y sentimientos en oposición al lenguaje verbal que limita a la conciencia diurna.

A continuación describiremos el simbolismo otorgado al perro. Este animal lo encontramos presente en casi todas las mitologías: en Egipto como Anubis, en China como *T'ien-K'uan*, en Grecia como Cerbero, en la mitología hebrea como *Garm*, en el imperio azteca como Xolotl, por citar algunas.<sup>13</sup>

En todas estas culturas el perro se asocia con la muerte y los infiernos, representa el inframundo conformado por ámbitos invisibles para el hombre.

En primer lugar, el perro funge como psicopompo lo que significa que guía al hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Tal es el caso de *Garm*, en la mitología hebrea, quien guarda la entrada del Niflheim que es el reino de los muertos, lugar helado cubierto por tinieblas.

Por ello entre los sirios estaba prohibido matar perros, salvo aquellos de color negro que tuvieran dos manchas blancas en cima de los ojos pues, se decía que este perro era el diablo. Aquel que osara matar un perro quedaba impuro pues, su acción equivalía a matar siete hombres ya que el perro tiene siete vidas.

12. *Ibid.*, p. 57

13. Jean Chevallier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 4ª. ed., Barcelona, Edit. Herder, 1993, p. 816

En el Tibet, el perro es el signo del apetito sexual así como de los celos. Como símbolo de potencia sexual es seductor e incontinente; desbordante de vitalidad.

El perro no se contenta con guiar a los muertos, sirve también de intercesor entre este mundo y el otro, comunica a los vivos con los muertos y divinidades soberanas tal es la función que desempeña el cerbero en Grecia.

Otra significación de este animal lo encontramos en Asia Central con los tártaros quienes creyeron que Dios en la creación confió el hombre a la custodia del perro para apartarlo de las tretas del diablo. Sin embargo, el perro se dejó persuadir por el diablo lo que le convirtió en el responsable de la caída del hombre. Como castigo, Dios le otorgó su forma actual, pues el perro, primitivamente desnudo, recibe su pelambre del diablo en pago de su traición.<sup>14</sup>

También, impera en algunas ideologías, el pensamiento de que el perro es el fruto de un enlace prohibido, incestuoso.

Entre las tribus de la América Septentrional, se atribuye el origen del hombre a las relaciones secretas de una mujer con un perro que se concibe como un antepasado mítico.<sup>15</sup>

Además, se cree que el perro es un héroe civilizador que sorprendió a los dioses con el fuego y lo robó para entregarlo a los hombres.

*T'ien-K'uan* el perro celeste, en China simboliza la tormenta y el meteoro que emite el ruido del trueno y el fulgor del relámpago; es rojo como el fuego.<sup>16</sup>

Finalmente, el perro sol, entre los aztecas es representado de color amarillo, color de león. En el antiguo zodiaco azteca la decimotercera y última constelación pertenece a la figura del perro que en

14. Ibidem.

15. Ibid., p. 816

16. Ibidem.

este caso además, de introducir las ideas de muerte y mundo subterráneo significa iniciación y renovación.

Generalmente, en los sueños de Ionesco aparecen animales. Entre ellos predominan el gato y el perro.

En otro sueño, encontramos una multiplicidad de elementos simbólicos que intervienen.

Ionesco se encuentra solo en una casa oscura e inmensa en la que no se distinguen las paredes. Por ello, duda si se encuentra realmente en una casa o si bien, se trata de un bosque. Angustiado come trozos de pan. Mientras come se percata de que la casa se halla en lo alto de una cima. Desea bajar hacia la aldea donde le esperan unas personas que visten ropas de color negro.

Logra bajar pero, al descender de la cima descienden junto con él las gentes y sus casitas, parecen hundirse por ello regresa a la cima.

Se siente amenazado por dos fuerzas distintas que no logra descifrar, lo único que reconoce es que una de estas fuerzas procede del arriba y la otra del abajo.

No me encuentro bien en ninguna parte. Aquí y allá, la amenaza.<sup>17</sup>

Según Chevalier la montaña simboliza la altura y el centro. Alta, vertical, elevada, próxima al cielo participa del simbolismo de la trascendencia.<sup>18</sup>

Representa el encuentro entre el cielo y la tierra. El reino de los dioses y el término de la ascensión humana. Así, su elevación hacia el cielo constituye el medio para entrar en relación con la divinidad.

Vista desde lo alto, su punta vertical señala el centro del mundo, vista desde abajo, desde el horizonte, establece una línea vertical con la tierra que sitúa el eje del mundo: la pendiente que

17. Eugéne Ionesco, Diario, p. 59

18. Jean Chavalier, op. cit., p. 722

espiritualmente el hombre debe escalar para acceder al conocimiento de Dios.

La montaña expresa también, las nociones de estabilidad, inmutabilidad y pureza.

Las montañas centrales como el *K'uen-luen* y el *Lie-Ku-Ye* en China, y la montaña Merú en la India, están situadas en medio de islas inaccesibles lo que implica un alejamiento del estado primordial.<sup>19</sup>

Tradicionalmente, se creó que estas montañas están pobladas por entidades temibles que impiden acercarse a la cima. Por ello, el monte *K'uen-L'uen* es conocido como “la montaña del medio del mundo” alrededor del cual giran el sol y la luna.

China es una región rodeada por altas montañas semejantes a fortalezas. Por ello son símbolo de seguridad. Además, las montañas se consideran símbolos de la grandeza y la pretensión de los hombres, que no pueden sin embargo, escapar a la omnipotencia de Dios.<sup>20</sup>

Otro elemento simbólico importante en este sueño lo es el mundo que con sus tres niveles: celeste, terreno e infernal, corresponde a tres niveles de existencia o a tres modos de la actividad espiritual.<sup>21</sup>

Estos mundos se sitúan en espacios imaginarios, unos en relación con los otros, el mundo intermedio entre el mundo de arriba (mundo de lo alto) y el mundo de abajo (mundo inferior).

El mundo intermedio recibe del mundo de arriba la luz que se detiene en él y no desciende al mundo de abajo. El lugar de abajo designa el lugar de la prueba y la mutación interior con vistas a la ascensión espiritual. Por ello, significa: movimiento, flujo y reflujo, repetición y ciclos.<sup>22</sup>

Para los Egipcios este es un sitio cubierto de campos y pantanos donde el muerto trabaja.

Mientras que, el mundo de lo alto es el símbolo de la inmóvil eternidad.

Ahora bien, ambos elementos analizados señalan el carácter inmutable del arriba que se da tanto

19. Ibid., p. 723

20. Ibidem.

21. Ibid., p. 733

22. Ibidem.



en la cima de la montaña como en el mundo de lo alto. También, coinciden en situar en el arriba el reino de los dioses así como, la grandeza espiritual humana.

Así, Ionesco expresa en su sueño la lucha del hombre por trascender el estado corpóreo-material y lograr fundirse espiritualmente con la naturaleza. Acceder a este estado del espíritu implica una transformación, una muerte y es importante considerar que Ionesco fue un hombre que mostraba cierta resistencia al cambio sobre todo, en lo que respecta a las etapas de su vida.

Dice Ionesco, en su Diario:

...Me acosté y soñé que era viejo, que andaba encorvado, que el tiempo me pasaba, que tenía sesenta años. Me desperté angustiado. Estábamos en primavera: que hermoso cielo, que hermoso sol. Ah, no tengo más que veinte años, me dije, tranquilizado.<sup>23</sup>

Este sueño permite comprobar que en Ionesco, como se señaló en el capítulo dedicado a su infancia, la simple idea de la vejez le angustia y conforme él va creciendo esta angustia se incrementa. Pues este sueño sucedido a la edad de veinte años vuelve a presentarse treinta años después cuando Ionesco, con sólo cincuenta años de edad, se considera un hombre viejo que no descarta la posibilidad de la cercanía de su muerte. Este sueño se liga con la creación de la obra dramática: El Rey se muere que abordaremos en el próximo capítulo.

Más tarde, en 1936, cuando Ionesco tenía veinticuatro años de edad, se le presenta en sueños el momento en el cual tiene lugar la muerte de su madre.

Su madre aparece presa de llamas de fuego y mira asustada a su hijo. Le implora ayuda. Ionesco se esfuerza por conseguir salvarla sin embargo, sus fuerzas no son suficientes para luchar con el fuego. Ello provocaba en Ionesco un fuerte sentimiento de culpa.

...No había nada que hacer.

23. Eugéne Ionesco, op. cit., p. 66

¡Y sus ojos angustiados, sus cabellos despeinados  
que se mezclaban con las llamas!<sup>24</sup>

Más tarde, en otra imagen del sueño, un día después de sucedido el incendio. Ionesco encuentra a su madre en una galería de pintura. La señora parece muy agitada y acalorada. Ionesco le acaricia el rostro ardiente. Nerviosamente, trata de tranquilizarla.. Después, Ionesco y su esposa se despiden y regresan a su casa mientras su madre también, retorna a su hogar.

Horas después que Ionesco ha despertado de este sueño, recibe la visita de su hermana quien le comunica que su madre está muy enferma. Efectivamente, la madre sufrió un ataque de apoplejía que le había inmovilizado el lado derecho.

En seguida, Ionesco fue en busca de un médico que quisiera atender a su madre. Pero, cuando al fin logró hallar un médico, era demasiado tarde ya que, la madre entró en coma y murió por la noche. Ionesco dice: “recordé mi sueño sólo cuando ella estuvo muerta”.

La figura materna está revestida de un fuerte simbolismo. Las grandes diosas madres son también diosas de la fertilidad: Gea, Rea, Hera, Demeter, entre los griegos; Isis para los egipcios y Kali en la India.

Es importante resaltar la representación de esta diosa hindú la cual es una mujer de aspecto repulsivo, con la lengua colgando, ensangrentada, que baila sobre un cadáver. Esta es una visión de los movimientos de creación, conservación y destrucción capaces de generar por la gran madre.

Así, la madre es la fuerza vital y esta fuerza es el principio espiritual expresado en forma femenina.

La madre divina es como la serie ata y sostiene el universo, representa la unidad de todo lo que está manifestado, cualquiera que fuere su nivel de existencia, desde la simple apariencia hasta la pura

24.-, El hombre cuestionado, p. 173

ilusión.<sup>25</sup>

Por ello, Brigit, hija de la diosa madre en la mitología irlandesa, simboliza en su integridad lo que Goethe denominó “el eterno femenino”.<sup>26</sup> Sin embargo, ella no es la madre primordial quien en Irlanda recibe el nombre de Dana, madre de los dioses.

Minerva, en Grecia, representa a la vez la potencialidad del mundo y la beatitud divina.

El inconsciente femenino se representa en sueños como una figura masculina denominada: “ánimus” en cambio, el inconsciente masculino (ánima) se representa en forma femenina que por regla general adopta la forma de la madre.

Entonces, en su aspecto positivo el ánima adopta el papel de guía o mediador del sí mismo (totalidad de la psique.)<sup>27</sup>

Pero, si la madre tuvo una influencia negativa sobre el hijo, su ánima frecuentemente aparecerá en formas irritables, deprimidas, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad.<sup>28</sup>

Entonces, como comenta Chevalier basándose en la teoría jungiana, la madre asume un papel de total indiferencia al individuo o bien, es una devoradora del mismo.

En ocasiones, la madre aparece en los sueños simbolizada por un oso. El animal representa todos los instintos que el soñante ha concentrado y proyectado sobre la madre.<sup>29</sup>

Como hemos visto, para Ionesco la figura materna posee una importancia fundamental en su vida.

25. *Ibid.*, p. 674

26. *Ibid.*, p. 675

27. Ver p. 75

28. Jung, *op. cit.*, p. 185

29. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 676

### III.2 La angustia de la muerte que invade el estado onírico.

En los sueños de Ionesco encontramos diversos elementos en común. Estos sueños se desarrollan, generalmente, en un ambiente lúgubre, oscuro y frío; se sitúan en espacios abiertos rodeados por una decadente naturaleza o bien, en espacios cerrados, asfixiantes.

Las personas que en ellos aparecen son hombres cuyas características tanto físicas como psicológicas se asemejan a Ionesco, parecen más bien un desdoblamiento de él mismo.

Entre los personajes más recurrentes en los sueños del autor se encuentran los médicos.

Así mismo, la presencia de las tres mujeres más importantes en la vida de Ionesco: su madre, su esposa y su hija, reviste a estos sueños de una significación fundamental.

Además, en todos estos sueños la estabilidad emocional del autor así como su salud física están azoradas por un constante peligro.

De hecho, dichos sueños pertenecen a un periodo durante el cual la salud de Ionesco se había deteriorado considerablemente. En esos momentos, Ionesco cuenta con cincuenta años de edad es intervenido quirúrgicamente y sufre una larga y complicada recuperación. Permanece algunos meses hospitalizado, durante su estancia en esta clínica recibe además, un tratamiento psicológico.

Tiempo después, a pesar de esos angustiantes sueños que por la noche le persiguen, de reposo ya en su casa, continúa escribiendo.

Experimenta un cierto estado de resignación al plantearse la posibilidad de la cercanía de su muerte y es así que concibe su obra: El Rey se muere.

Contrariamente al resto de su producción dramática, esta obra no parte directamente de un sueño es más bien, la recopilación de una serie de sueños que el autor tiene durante su convalecencia.

En el primero de estos sueños Ionesco junto con su esposa se encuentra en medio de una plaza rodeada por casas en ruinas de color gris oscuro.

Resulta primordial señalar el papel que la mujer de Ionesco desempeña en el desarrollo de la vida del autor. Ella funge como guía en los aspectos: sentimental, intelectual, profesional y espiritual.

En los sueños la vemos como la propiciadora de la exploración que Ionesco debe emprender en busca de "algo más".

Así en este sueño, ambos observan frente a ellos una descomunal iglesia cuya pared frontal parece el enorme muro de una cárcel. Aparentemente, la pared tiene pequeños agujeros de color gris claro que desde lejos le da aspecto de cementerio. A la izquierda se asoma una torre de cúpula estilo barroco sostenido por cuatro pilares a través de los que se divisa una porción de cielo vacío, triste y lívido.<sup>1</sup>

Su esposa le comenta lo desagradable del aspecto de la iglesia y le incita para que rodeen el edificio. En la pared baja de la torre hallan un túnel que conduce a una cocina negra a consecuencia de la suciedad de las paredes también, agujereadas. Por ellas asoma la misma luz tenue. Repentinamente, Ionesco ve una vieja vestida de negro, se trata de la cocinera que lleva un delantal negro. Finalmente, la pareja atraviesa la cocina para llegar a un campo cuya vegetación se reduce a restos secos de cardos.

En este sueño encontramos un conjunto de elementos simbólicos. El primero de ellos se refiere a la pared que como el mismo Ionesco indica: este muro infranqueable representa su inútil propósito de aprender a morir. Es la muerte ante la cual Ionesco no está dispuesto a ceder.

Del mismo modo, el Rey Berenguer primero, personaje central en El Rey se muere , expresa su rebeldía pues se niega a someterse a la muerte porque aún no está preparado para asimilarla.

1. Eugéne Ionesco, Diario, p.88.

EL MÉDICO: Majestad, la reina Margarita dice la verdad;  
vais a morir.

EL REY: ¿Otra vez? ¡Me fastidiáis! Moriré, sí, moriré.  
Dentro de cuarenta años, dentro de cincuenta  
años. Más tarde. Cuando quiera, cuando tenga  
tiempo, cuando lo decida. Entre tanto,  
ocupémonos de los asuntos del reino.<sup>2</sup>

Como hemos mencionado, esta pared tiene pequeños agujeros. El agujero es un símbolo de abertura a lo desconocido, según J. Chevalier. En el plano de lo imaginario posee una mayor significancia que el simple vacío pues, manifiesta la espera o la repentina revelación de una presencia.<sup>3</sup>

Por ello, el agujero puede considerarse como: “la vía de alumbramiento natural de la idea.”

En el plano biológico se relaciona con los símbolos de fertilidad mientras que, en el plano psicológico se liga con la espiritualización.

Por lo anterior, en él puede verse la imagen del órgano femenino por donde pasa el niño al mundo y a su vez, la puerta del mundo por donde la muerte permite el paso al inframundo.<sup>4</sup> Así el reino de Berenguer se ha perdido poco a poco a través de un agujero.

Recordemos que esta pared pertenece a una iglesia también, la vid, la barca, la torre son símbolos de la iglesia que al ser comparada con la Virgen se le conoce como la esposa de Cristo y madre de los cristianos.<sup>5</sup> Así, se le atribuye todo el simbolismo de la madre (vease p.72.)

Además, la iglesia simboliza: la imagen del mundo, el pueblo elegido por Dios (Jerusalén), el reino de los justos y el alma humana.

2. El Rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo, tr., Ma. Martínez Sierra, Buenos Aires, Editorial Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1983, p.19.

3. Jean Chevalier, Diccionario de los símbolos, p.65.

4. Ibidem.

5. Ibid., p.589.

Generalmente, se le representa con una mujer anciana pues fue la primera de las criaturas.

Esta iglesia tiene además, una torre sostenida por cuatro pilares. Desde las épocas más remotas el 4 se utilizó como expresión de lo sólido, lo tangible, lo sensible. Su relación con la cruz lo transforma en un símbolo totalizador, de plenitud y universalidad.<sup>6</sup>

Existen cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares que sostienen el universo, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones, cuatro elementos, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre de Dios (YHVH), cuatro evangelistas, etc.

Entonces, el cuatro simboliza lo terreno, la totalidad de lo creado y lo revelado.<sup>7</sup>

Según el pensamiento de los indios de América del norte, la vida humana se divide en cuatro colinas: la infancia, la juventud, la madurez y la vejez; cuatro virtudes fundamentales hay en el hombre: el valor, la resistencia, la generosidad y la fidelidad; y en la mujer: la habilidad, la hospitalidad, la lealtad y la fecundidad.<sup>8</sup>

Finalmente, podemos ver a la cocinera con delantal negro como una imagen de la muerte ya que habita en un ambiente sucio y putrefacto.

En otro sueño Ionesco escucha atento a un doctor que le advierte:

- La radiografía revela que ha tenido usted un cáncer en el corazón. No hicieron caso de sus dolores a causa de su artritis. Pero ya está reabsorbido y cicatrizado.<sup>9</sup>

Ionesco intuye que esto no es cierto, pide al médico le hable honestamente, dice el médico:

6. Ibid., p.380.

7. Ibidem.

8. Ibid., p.381.

9. Eugéne Ionesco, Diario, p.89.

- Ese cáncer, ya que quiere saberlo, no lo tuvo usted,  
lo tiene.

Señala la radiografía donde se observa una deformación en la parte baja del corazón. Ionesco, avergonzado oculta su angustia frente al médico y otras personas que le rodean.

Entre esas personas está “ella” (¿su esposa?) que indiferente fuma un cigarrillo. Ionesco pregunta al médico por cuánto tiempo podrá vivir y éste responde: “dos o tres meses, o dos o tres años, eso depende de tu vitalidad”.

Ionesco apela por lo primero pues, no cree que alguien pueda vivir con ese tipo de cáncer.

Me he propuesto aprender a morir, ¡ay!, me he puesto a ello demasiado tarde, apenas acabo de empezar. Ya no voy a tener tiempo. Se necesita por lo menos, dos o tres años para aprenderse la muerte, para desatar los lazos.<sup>10</sup>

Este es el grito y más tarde, la súplica que el rey Berenguer expresa, con otras palabras, desesperadamente sin éxito alguno.

REINA MARGARITA: Culpa tuya es si te encuentras desprevenido, habrías debido prepararte. Nunca has tenido tiempo. Estabas condenado, había que pensar en ello desde el primer día, y después, todos los días, cinco minutos cada día... Después, diez minutos, un cuarto de hora, media hora. Así es como se va uno entrenando.

EL REY: Había pensado hacerlo.

MARGARITA: Nunca en serio, nunca profundamente nunca con todo tu ser.  
... A los cincuenta, querías esperar a los sesenta. Has cumplido setenta años, noventa, ciento veinticinco años

10. Ibid., p.90.



... Ya no ibas aplazando los preparativos para dentro de diez años, sino para dentro de cincuenta. Después, lo has ido dejando siempre para el próximo siglo.

EL REY: Precisamente ahora tenía la intención de comenzar. Si pudiera contar con un siglo más de vida tal vez tendría tiempo de ir pensando en ello.<sup>11</sup>

Después, en otro sueño Ionesco está dentro de una maleta de plástico traslúcido, sentado desnudo con las piernas estiradas; pequeño como un niño de cinco o seis años.

El exterior de la maleta es un espacio cósmico ilimitado, sombrío y caótico. Esta es la imagen del rey Berenguer impotente, sentado en su trono dentro de un reino estéril.

EL MÉDICO: En la escuela ya no hay más que unos cuantos niños con bocio, débiles mentales congénitos, mongoloides, hidrocefalos.

EL REY: Efectivamente, la raza no anda bien de salud. Intente curarlos, doctor, o mejorarlos un poco. Que aprendan siquiera las cuatro o cinco primeras letras del alfabeto. En otro tiempo se les mataba.<sup>12</sup>

En el sueño, junto a Ionesco hay otro niño que parece su doble. Llegan a otro planeta pero, ya son unos jóvenes.

Ionesco señala, en el Diario que, generalmente, en sus sueños aparece bastante joven. Argumenta que esto obedece en primer lugar, a su rotunda negativa de envejecer y por consecuencia a morir. Como vemos siendo Ionesco ya un adulto asocia, como en la infancia, la muerte como una consecuencia lógica de la vejez.

11. Eugéne Ionesco, El Rey se muere, p. 28.

12. Ibid., p.20.

Para él, un hombre de cuarenta años es ya un viejo, recuerda que desde joven no ha sido muy empático con los otros jóvenes.

En la mayoría de sus sueños Ionesco es un joven de diecisiete años porque es a esta edad cuando se gesta su problemática fundamental:

...saber lo que es nacer, envejecer, morir, estar ahí,  
estar rodeado por todo eso que miro con un asombro  
que no me ha abandonado, tan nuevo como el primer  
día del nacimiento de mi conciencia.<sup>13</sup>

Este cuestionamiento, aunque más punzante en Ionesco, atañe a todos los seres humanos pues, como el autor señala ninguna área del conocimiento ha podido dar una respuesta certera a esta duda fundamental. El desproporcionado progreso técnico no ha hecho sino aumentar nuestras angustias, nuestra agresividad, nuestro descontento irracional producto del reconocimiento de nuestra impotencia para hallar dicha respuesta.

Con lo anterior no se pretende demostrar una postura negativa respecto al progreso técnico sino remarcar que aunque la inteligencia humana tiene enormes alcances, no debemos olvidar nuestra impotencia para aprehender la vida y por ende, la enorme necesidad de trascendencia expresada en todos los campos del conocimiento y de la existencia humana, de manera particular plasmada, en toda su expresión en el terreno del arte.

En un sueño posterior, Ionesco está en un planeta distinto, al que llegó por tren, entre las personas con quienes viajó hay un hombre tuerto del ojo izquierdo con una venda negra que lo cubre, y otro hombre de barba negra. Ionesco abandona el tren junto con su compañero, un compañero que constantemente le sigue en sueños “ que quizá sea siempre el otro uno mismo, un uno mismo

13. Eugéne Ionesco, Diario,

bastante severo y crítico”.<sup>14</sup>

Ambos caminan por una ancha avenida, presienten no poder volver a la Tierra entonces, morirán en este planeta. Vuelven a la estación del tren para comprar boletos de regreso. En la taquilla Ionesco se topa con una mujer pequeña y morena, parecida a su madre quien le habla en italiano.

Busca a uno de los pasajeros que habla italiano pues, él desconoce el idioma pero, la multitud "extranjera, apresurada, indiferente" le separa de sus compañeros de viaje.

Según, la interpretación del psicólogo que le atendía, este abandono de la Tierra representa el abandono de la madre.

De estos sueños resulta una imagen de Ionesco como un ser atado por fuerzas opuestas: vida contra muerte.

Después, Ionesco se pasea en sueños por un gran parque rodeado de casas blancas con ventanas por las cuales asoman personas que lo miran con sorna. Llega a un quiosco, ordena a un mesero algo de beber pero, éste le dice que sólo podrá darle de beber si le presenta su certificado de salud mental. Ionesco sorprendido cuestiona tan descabellada petición. El mesero argumenta que al parecer Ionesco es un loco puesto que, le han sedado. Ionesco explica que un médico le ha aplicado calmantes "inyecciones para calmar la angustia" sin embargo, nada convence al mesero.

Ionesco se aleja para fumar, inexplicablemente sus cigarrillos se apagan uno a uno. Regresa para comprar otros cigarrillos. El mesero ya no está, en su lugar encuentra una pequeña excavación a la que patea como si fuese el mesero.

Continúa caminando hacia otro quiosco más pequeño. Allí, hay un hombre joven de tez morena que parece tratarlo cortésmente. También, la mesera parece estar dispuesta a atenderle. Ionesco

14. Ibid., p.93

pretende adivinar lo que la mesera le ofrecerá para beber y comer. Su espera es en vano pues, en ese momento el sueño termina.

Ahora, la opinión del psicólogo que le examina menciona que el querer beber y comer y no conseguirlo es la angustia expresada por la separación de la madre que alimenta.

Sin embargo, Ionesco afirma:

Es de conocimiento de lo que tengo hambre y de lo que  
Tengo sed. Si supiese, verdaderamente, de lo que tengo  
Hambre y de lo que tengo sed, todo se arreglaría.<sup>15</sup>

15. Ibid., p.102

## IV ANÁLISIS DRAMÁTICO DE “EL REY SE MUERE”

### IV.1 Sinopsis de la obra.

Esta obra fue escrita en 1962 y representada por vez primera en el teatro parisiense de *L'Ouvre* bajo la dirección de Jorge Lavelli.

Durante el desarrollo de la obra el público (nosotros junto con él) vive la agonía del rey Berenguer primero, personaje central, quien al final de la misma muere.

Berenguer ha llegado, al final de sus días pero es incapaz de aceptarlo y es por ello que resulta indispensable que alguien le prevenga de su desenlace.

Al inicio de la trama vemos al rey que entra a escena con "paso muy vivo", seguro de que hoy vivirá tan sólo uno de los tantos días que le restan a su reinado. Le preceden los otros personajes: la reina Margarita, primera esposa del rey; la reina María, segunda esposa del rey; Julieta, sirvienta y el Médico cuya llegada anuncia el Alabardero. Estos dos personajes son los únicos súbditos que han sobrevivido en este reino devastado.

Ellos revelan el estado catastrófico y decadente en el que se encuentra el territorio, del rey que simbólicamente se auto refleja a través de una enorme grieta que poco a poco ha deformado el muro sobre el cual se apoya el trono del rey. Esta señal además, es la alarma que indica la cercana muerte de Berenguer.

Es la reina Margarita quien tajantemente anuncia al rey que habrá de morir al final del espectáculo es decir, que le queda una hora y media de vida.

Margarita enfrenta a María afirmando que al momento de iniciar el camino hacia la muerte el cual como ella indica transcurrirá como una majestuosa ceremonia, Berenguer no está preparado pues ama la vida y se aferra con tal fuerza a ella que trata a toda costa de evadir este momento.

María, la segunda esposa, derrotada, solicita a Margarita que esta verdad, al no poder ser ocultada, sea suavemente revelada a su esposo.

Ella reconoce que ya no hay más tiempo por tanto ya no hay esperanza. Puesto que, el tiempo cobra sentido a la medida de la espera. El saber que queda "algo más" que "algo nuevo" vendrá, nos reconforta.

Esta misma idea la hallamos también plenamente desarrollada, en la obra dramática del escritor español F. García Lorca ( contemporáneo de Ionesco, autor surrealista): Así que pasen cinco años donde el joven, personaje principal, mantiene la esperanza de que sus deseos posteriormente se realizarán no importa en cuanto tiempo aun y cuando pasen cinco años estos se llevarán a efecto. Pero, es al final de la obra, después de un juego de póquer con otros personajes de la obra, juego de azar como la vida misma que ya no se alberga ninguna esperanza ya que no hay más tiempo pues en este momento sucede la muerte del joven, tal como en la obra de Ionesco.

Y es así que Margarita pronuncia:

MARGARITA: Ya no tenemos más tiempo. Se acabaron los juguetes, se acabaron los ocios, se acabaron los días hermosos... ya no tenemos momento que perder, evidentemente, puesto que es el último.<sup>1</sup>

En tanto que, el Médico diagnostica el grave deterioro del organismo del rey lo que se refleja en el estado del ámbito natural que les rodea.

EL MÉDICO: Cae nieve en el Polo Norte del Sol. La Vía Láctea parece estar aglutinando. El cometa está agotado de cansancio, ha envejecido, se envuelve en su cola, da vueltas sobre sí mismo como un perro moribundo.<sup>2</sup>

1. Eugéne Ionesco, El Rey se muere, p. 14.

2. Ibid., p. 16.

Más tarde, reaparece el rey que refleja los visibles síntomas de su enfermedad. Al ver que sus órdenes ya no son obedecidas por sus súbditos, constata su impotencia para continuar gobernando, aclaman la abdicación del rey quien trata de acallar estas voces que le asedian y ordena al Alabardero que les arreste pero, el Alabardero es incapaz de moverse.

El rey pretende negar lo que Margarita le anuncia: ¡Ya no habrá mañana! Pues esta advertencia resuena en sus oídos como el crujir de un descomunal temblor de tierra. Entonces el rey echa mano del poder que su jerarquía le atribuye y con rebeldía refuta la voluntad de la naturaleza al afirmar que como rey morirá cuando le dé "la real gana".

Al no ver cumplidas sus ordenes ocurre la primera crisis del rey que lo acerca un poco al torbellino de la muerte. Él intenta ponerse de pie y aunque trabajosamente, lo consigue y los personajes invocan:

ALABARDERO: ¡Viva el Rey! (El Rey se vuelve a caer.)  
El Rey ha muerto.  
MARÍA: ¡Viva el Rey! ¡viva el Rey!  
MARGARITA: ¡Qué comedia!  
(El Rey se levanta trabajosamente)  
JULIETA: ¡Viva el Rey!  
ALABARDERO: El Rey se muere.<sup>3</sup>

Ionesco señala que dicha escena debe ser representada en guñol trágico pues en ello se refleja el papel del hombre frente a la naturaleza quien con su fuerza gobierna la existencia de éste, convirtiéndole en un títere aferrado a los débiles hilos que lo ligan a la vida.

Caen al suelo la corona y el cetro que revisten al rey de este poder efímero lo que le indica como un ser mortal, un hombre común que no tiene otro destino sino la muerte de la que nadie logra escapar.

3. *Ibid.*, p.23.

Berenguer utiliza uno de los últimos recursos para reafirmar su poder ordenando a María que ejecute algunos movimientos. Pero como el Alabardero, María es también incapaz de obedecerle pues su cuerpo no responde a las ordenes del rey y se somete a la voluntad de Margarita.

Al convencerse de su fracaso el rey suplica que no le dejen morir. En este momento de la escena su aspecto se está transformando y lo vemos totalmente demacrado y con el pelo blanco como si hubiese envejecido catorce siglos.

Margarita, al verle derrotado le reprocha se olvido de no prepararse anticipadamente para aceptar la muerte.

El Rey argumenta:

Soy como un estudiante que se presenta a examen sin haber hecho sus deberes... como un comediante que no sabe el papel el día del estreno, y que tiene agujeros, agujeros, agujeros... ¡En qué estado estoy!<sup>4</sup>

Sin otra posibilidad de salvarse el rey solicita le ayuden a penetrar el mundo de los muertos y entonces siente terror lo que le obliga a esconderse entre los tronos de las dos reinas como si en ellos buscara una escapatoria, y grita:

EL REY: También me cuesta trabajo mover los brazos.  
¿Es qué ya empieza? No. ¿Para qué nací si no era para siempre? Malditos padres. ¡Qué idea tan graciosa, qué buena guasa!<sup>5</sup>

Como el Médico señala estas palabras demuestran el comienzo de la resignación del rey.

4. Ibid., p.29

5. Ibid., p.33



Pero, el Alabardero nos presenta al rey como un héroe que ha ganado un sin fin de batallas. Elogia su valentía al enfrentarse con el momento supremo de su vida, rozando la muerte. Incluso vanagloria su poder que le permitía administrar la muerte a otros súbditos.

Berenguer vislumbra una nueva posibilidad para escapar de la muerte, y se convierte en un niño el cual tiene toda una vida por delante, un extraordinario mundo por descubrir.

Además, el rey no puede resistir la idea de pertenecer al olvido, a los tiempos de antaño; reconoce que el mundo seguiría existiendo aún sin su presencia. Esto nos demuestra que nuestra muerte no tiene sentido sino para nosotros mismos ya que por ser un acto individual, al finalizar nuestra existencia, la vida de la naturaleza no se detiene. No podemos comprender que la vida fluya y nosotros seamos olvidados. Por ello, tenemos una incesante necesidad de trascendencia que nos lleva a crear constantemente la vida.

EL REY: Sin mí, sin mí. Se van a reír, van a comer,  
van a danzar sobre mi tumba. No habré  
existido nunca... Que lloren, que se desesperen.  
Que los estudiantes y los sabios no tengan  
más tema de estudio que yo... Mi imagen en  
todos los Ministerios... que no exista más  
que yo en todas las conciencias... Que yo  
esté por encima de los íconos, que esté  
por encima de todos los millones de cruces  
en todas las iglesias. Que se digan misas  
para mí, que yo sea la ostia.<sup>6</sup>

En este momento el rey llega a los extremos del solipsismo. Concibe que él es la materia que constituye el Universo. Entonces, si él no está nada habrá sin embargo, aunque toda la humanidad deje de existir y sólo él sobreviva el mundo conservará su armonía. Berenguer olvida que el hombre es ante todo un ser social al afirmar que él podrá vivir sin los demás:

6. *Ibid.*, p. 55-56

EL REY: Solecito, sol bueno, defiéndeme. Seca y mata al mundo entero, si es que se necesita un pequeño sacrificio. ¡Que mueran todos con tal de que yo viva eternamente aunque sea solo en el desierto sin fronteras! Yo me las arreglaré con la soledad. Conservaré el recuerdo de los demás y los añoraré sinceramente... Vale más echar de menos que le echen a uno de menos.<sup>7</sup>

Desde este momento, Berenguer se halla próximo a las puertas del inframundo, por ello ya no pueden ayudarle los seres mortales que le rodean y es así que convoca a los muertos para que le proporcionen el auxilio, aquellos que fueron capaces de dominar su terror y entregarse a los brazos de la muerte.

Sus signos vitales comienzan a desfallecer. Los presentes lanzan ceremoniosas invocaciones que se solidarizan con su pena.

Es esta la finalidad de los ritos de velación, misas y entierro que celebramos como ofrenda a nuestros muertos donde como comúnmente se denomina damos "el último adiós" a aquel que se aleja.

María la segunda esposa, pretende reconfortarle asegurando que la muerte no es sino un retorno a los orígenes, un regreso al seno materno.

Como resultado de ello, al oír a María, el rey entra en crisis: se resiste, lucha, no puede resistir el final.

ALABARDERO: El Rey se pone en marcha. ¡Viva el Rey!

JULIETA: Se cae.

ALABARDERO: El Rey se cae. El Rey se muere.

MARIA: Se levanta.

ALABARDERO: El Rey se levanta. ¡Viva el Rey!<sup>8</sup>

7. *Ibid.*, p.38

8. *Ibid.*, p.42

Al fin el Rey, casi inválido, cae derrotado en una silla de ruedas que Julieta le proporciona.

Berenguer entiende la ayuda de Julieta como un acto de compasión y es por ello que se atreve a mostrarse abiertamente. Establece una comunión con la humanidad al reflejar su pasión por la vida en el bello ser humano que es Julieta. El rey, estupefacto y a la vez encantado con su descubrimiento, reconoce que él es parte de esta naturaleza y que su vida se complementa con la existencia del otro.

Su entendimiento demuestra que nos es imposible vivir como entes independientes, pues existimos por y a través de los otros.

Esta dependencia se traduce claramente en el hecho escénico que requiere un trabajo común de cada uno de sus elementos hasta conformar un fenómeno vivo originado por una riqueza de ideas y sensibilidades.

Antes que el rey invada el terreno de la muerte, María propone como último recurso asirse al amor pues a través de él la humanidad puede seguir desarrollándose.

El Alabardero nos expone una relación de acontecimientos en los cuales el rey participó, beneficiando con ello a la humanidad.

ALABARDERO: Majestad, mi comandante, él fue quien inventó la pólvora. Robó el fuego a los dioses y después con el fuego prendió la pólvora. A poco salta todo... inventó la fabricación del acero... Por fin, construyó con sus propias manos el primer aeroplano... Después los rieles, el ferrocarril, los automóviles. Él hizo los planos de la torre Eiffel, sin contar las hoces, los arados, las segadores, los tractores.

... Construyó Roma, Nueva York, Moscú, Ginebra. Fundó París. Hizo las revoluciones, las contrarrevoluciones, la religión, la reforma, la contrarreforma.<sup>9</sup>

9. *Ibid.*, p.51

Podemos ver que estas invenciones y formas de vida que se han suscitado a lo largo de la historia no son obra de un individuo sino que fueron emprendidas por un conjunto de personas, y podemos constatar que el rey Berenguer es cada uno de nosotros que ilusoriamente creemos dirigir nuestra efímera y vaga existencia.

Además, Julieta nos revela:

JULIETA: Él era su príncipe, su primer súbdito,  
Era el padre, era el hijo. Lo coronaron  
Rey en el momento mismo de su nacimiento.<sup>10</sup>

Esto nos recuerda al misterio de “lo uno y lo múltiple” que rige el pensamiento de la doctrina cristiana, en ella la divinidad se expresa por un Dios único que tiene la facultad de ser el dador de la vida así como el receptor de la misma (el padre y el hijo.) Ahora podemos ver al rey como la representación de Jesucristo cuya muerte es propiciada por su propio pueblo.

Hemos visto al rey como un individuo ajeno a nosotros y también como integrante de la humanidad, finalmente como la clara transfiguración del Dios.

Y es así que dejamos de juzgar al rey Berenguer y nos convertimos en sus cómplices pues, a cada uno de nosotros nos plantea la infalible llegada de la muerte lo que nos lleva a una constante revalorización del rumbo de nuestra existencia para aprehender la vida.

También, en la obra hallamos plasmada la tragedia de Ionesco el hombre que como artista se dio a la tarea de generar vida en cada una de sus creaciones literarias.

Él tiene la certeza de que después de su muerte ya no será sino un libro archivado en una de tantas bibliotecas.

En este instante, tiene lugar la caída definitiva del rey, la grieta del muro crece y otras más

10. Ibid., p.55

aparecen invadiendo todas las paredes del palacio. Repentinamente una de las paredes desaparece.

Esta demolición de la pared simboliza el paso que Ionesco debía dar para traspasar del ámbito de la vida al de la muerte. Recordemos que esta pared obstruye el camino de Ionesco en muchos de sus sueños pero, en realidad no existe en él un deseo por traspasarla. Está latente más bien un deseo de evadirla y darle la espalda.

Observamos que los movimientos del rey son como tremendas sacudidas que lo conducen a un estado sonámbulo. De inmediato, María, la joven esposa, desaparece pues sin el rey no tiene ninguna razón de vivir ya que, es el amor quien establece una comunión entre dos personas.

Después, desaparecen también el Alabardero y Julieta que en ningún momento niegan sus servicios al rey.

El Médico, debe retirarse para continuar cumpliendo con sus deberes.

Al parecer, estos personajes son puras visiones, juegos imaginarios de Berenguer pues, todos ellos son metáforas de la vida que continúa.

Finalmente, Margarita, la primera esposa, corta mímicamente los frágiles hilos que simbolizan el último aliento del rey.

Poco a poco le conduce, le absorbe, le traga:

MARGARITA: Dame tus piernas, la derecha, la izquierda. (A medida que le da esas ordenes el rey pone rígidos sus miembros.)  
Dame un dedo, dame dos dedos...  
tres, cuatro, cinco, los diez dedos.  
Entrégame el brazo derecho, el brazo izquierdo, el pecho, los dos hombros y el vientre. (El Rey está inmóvil, cuajado como una estatua.) Eso es, ya lo ves, ya no tienes palabras; tu corazón ya no necesita latir, ya no vale la pena de respirar.  
ya no tienes palabras; tu corazón ya no necesita latir, ya no vale la pena de respirar.

era una agitación bien inútil  
¿verdad? puedes sentarte.<sup>11</sup>

El escenario queda desnudo iluminado por una lívida luz de color gris.

En una entrevista realizada por C. Bonnefoy a Ionesco (s.f.) este comenta: que la presente obra parte de una angustia, fue escrita en veinte días después que su autor permaneció gravemente enfermo y el miedo acumulado se transformó en un pánico ante el sólo hecho de plantearse su probable muerte.

La construcción de la obra tuvo una interrupción a causa de la recaída del autor y es por ello que Ionesco distingue dos intenciones diferentes entre la primera y la segunda parte de ella. En la primera prevalece el deseo del rey por permanecer en la vida; en la segunda el rey se somete a la muerte.

Ionesco, afirma que fue la enfermedad lo que le empujó a escribir la obra después de haber tenido por varios años la intención de crearla.

Pero, había implícito un deseo más fuerte:

...me dije (dice Ionesco) que se podía aprender a morir, que yo podía aprender a morir, que se puede también ayudar a otros a morir. Me parece que esto es lo más esencial que podemos hacer, puesto que somos moribundos que no aceptamos morir. Esta pieza, es un ensayo de aprendizaje de la muerte.<sup>12</sup>

Sin embargo, Ionesco reitera que a él el hecho de escribir no le ha ayudado en absoluto. En cambio, Vinea el traductor rumano dela pieza, un hombre mayor que se encontraba en estado terminal, trabajó arduamente por tres o cuatro meses, depositó el manuscrito de su traducción cuatro o cinco días previos a su muerte

11. Ibid., p.65

12. C. Bonnefoy, Conversaciones con Ionesco, p.

..Si quiso hacer esta traducción sabiendo que iba a morir, y si pudo y quiso tanto el terminarla, puede ser que la pieza le haya ayudado. Y si la pieza ha podido ayudarle, entonces me sentiré justificado y me atreveré a pensar que la literatura no es completamente inútil.<sup>13</sup>

Hemos analizado el personaje del rey Berenguer, también se han puntualizado las características más relevantes de los otros personajes que toman parte en la obra, sin embargo procederemos a desarrollar un análisis más específico de los mismos.

La reina Margarita lleva un atuendo que consiste en un desgastado manto color púrpura además, porta una corona lo que denota su jerarquía. Aparece como una mujer sin edad definida, pero es sin duda una mujer madura ya que, es la primera esposa del Rey. La seriedad en su rostro denota su fortaleza de carácter. Por momentos se torna agresiva.

Es severa y autoritaria. El resto de los personajes, incluso el Rey se someten a su voluntad.

MARGARITA: (Al MÉDICO, señalando a MARÍA)  
A esa hay que calmarla, está hablando sin saber lo que dice. No debe volver a hablar sin nuestro permiso (MARÍA se inmoviliza.)

MARGARITA: ...No puede. Ya no puede obedecer sino  
A los otros. ¡Guardia, da dos pasos!  
(EL ALABARDERO se adelanta dos pasos) Guardia, retrocede.  
(EL ALABARDERO da dos pasos atrás.)<sup>14</sup>

Es ella quien obliga al Rey a desistir en su vano propósito por afianzarse a la vida y lo atormenta con sus constantes reproches.

MARGARITA: (Refiriéndose a la situación del reino)  
Ya no se puede mejorar nada, ya no

13. *Ibid.*, p.

14. Eugéne Ionesco, *El Rey se muere*, p.24

se puede curar a nadie, vos mismo  
Ya no tenéis cura.

EL MÉDICO: Señor ya no tenéis cura.

EL REY: No estoy enfermo... Me siento muy bien.

(Ella responde con voz autoritaria:)

MARGARITA: Vas a morir al final del espectáculo.<sup>15</sup>

Margarita es además el personaje que actúa guiada por la razón pues, ante un reino devastado y mal gobernado reconoce lo innecesario de la existencia del Rey.

MARGARITA: ¡En qué estado está tu reino! Ya no puedes gobernarlo, tú mismo te das cuenta, no quieres confesártelo. Ya no tienes poder sobre ti; ya no tienes poder sobre los elementos. No puedes impedir que todo se deteriore, ya no tienes poder sobre nosotros.<sup>16</sup>

Su característica primordial es la de fungir como guía del Rey en el camino de la muerte.

MARGARITA: El soñador se retira de su sueño. Ea, ya te he libertado de esas miserucas, de esas porquerías menudas. Tu manto es ahora más hermoso, tú estás más limpio. Te sienta mejor. Ahora, anda. Dame la mano, te digo que me des la mano, no tengas ya miedo, déjate deslizar yo te detendré. No te atreves.<sup>17</sup>

Simboliza también la tierra a la cual el Rey debe devolver su materia corpórea lo que equivale a un retorno a sus orígenes.

De este modo, la reina Margarita adquiere la dualidad característica de la naturaleza: generar vida

15. Ibid., p.20

16. Ibid., p.21

17. Ibid., p.63



y arrasar e implantar la muerte.

Pero, al mismo tiempo la reina Margarita puede ser la representación física de lo que Ionesco entiende como la muerte.

Un claro ejemplo de la necesidad que experimentamos por conocer ¿qué o quién? es la muerte lo constituye la imagen difundida, en la Europa medieval, de la Santa Muerte: un esqueleto que porta una túnica monacal y lleva una hacha en la mano derecha. También, para el pueblo mexicano la muerte está siempre personificada como un esqueleto de sexo femenino vestida a la usanza porfiriana lo que le otorga un aspecto risible.

Esta presencia permanece a lado nuestro desde nuestro nacimiento, nos persigue, nos acecha. Por ello, la reina que encarna esta personificación puede reprochar al Rey su nulo conocimiento de la muerte.

La muerte, como este personaje, no tiene edad ya que, es tan vieja como la humanidad.

Así, podemos ver a la reina Margarita como la imagen misma del potencial de muerte y destrucción ante el cual el hombre debe luchar para reafirmar su deseo de prolongar su existencia.

Así, finalmente el Rey muere porque es absorbido por la fuerza que Margarita representa entonces, ella toma el papel de la madre quien alberga al Rey en el espacio que habita la muerte.

EL REY. El imperio... Se ha conocido nunca imperio semejante: dos soles, dos lunas, dos bóvedas celestes lo alumbran, otro sol lo levanta... El alba y el crepúsculo a la vez... Es un dominio que se extiende más allá de los depósitos de los océanos, más allá de los océanos que se tragan los océanos.<sup>18</sup>

La oposición de la reina Margarita es la reina María segunda esposa del rey Berenguer. Una mujer joven y hermosa que viste un manto púrpura moderno y elegante, lleva corona y joyas preciosas.

Como el Rey, ha gastado su vida en fiestas y banalidades, se niega a aceptar el fin de todo, provocando la desaprobación de Margarita:

MARGARITA: Culpa vuestra es si no está preparado, culpa vuestra si va a sorprenderle. Le habéis dejado hacer, hasta le habéis ayudado a extraviarse. ¡Ah! La dulzura de vivir. ¡Vuestros bailes, vuestras diversiones, vuestros desfiles;... las bodas y los viajes de boda! ¿Cuántos viajes de boda habéis hecho?

MARÍA: Era para celebrar los aniversarios del matrimonio.

MARGARITA: Los celebrabais cuatro veces al año. "¡Hay que vivir!", decíais... No se debe olvidar.<sup>19</sup>

María es un personaje arrobado por la pasión amorosa, reconoce que el amor es loco y cree que éste todo lo puede incluso, vencer a la muerte.

MARÍA: Dime que haga algo; lo haré. Dame una orden. Ordena, Señor, manda. Te obedezco.

MARGARITA: (al MÉDICO) Se figura que lo que llama amor puede conseguir lo imposible. Superstición sentimental. Las cosas han cambiado . Ya no se trata de eso. Estamos más allá de eso. Ya más allá.

MARÍA: ...Ordena, Rey mío. Ordena, amor mío. Mira qué hermosa soy... Ordena que vaya hacia ti, que te abrace.<sup>20</sup>

Hemos señalado, al principio, la importancia que su madre, su esposa y su hija tienen en la vida de Ionesco. Entonces, podemos ver que ambos personajes corresponden a estas mujeres.

18. Ibid., p.

19. Ibid., p.12

20. Ibid., p.25

Sería difícil delimitar cual de las dos esposas corresponde a cada una de estas mujeres pues, las dos reinas poseen características semejantes a las de la madre, la esposa y la hija del autor.

Considero que la reina Margarita se aproxima más a la personalidad de la esposa de Ionesco, ya que, como él mismo comenta en su Diario que “R” (el nombre de ella fue: Radica Burileanu) se le aparece en la mayor parte de sus sueños como la representación de la razón, la voz de su conciencia.

...bajo su propia forma o bajo otra forma oculta, como si quisiese no mostrarse, pero la descubro y la identifico. Ella está ahí interlocutor por excelencia, yo mismo y otro yo mismo a la vez, a menudo como una sombra, a menudo gruñona y crítica, a menudo la conciencia, a menudo como un adversario temible.<sup>21</sup>

Efectivamente su esposa era esa voz que le empujaba a obtener logros tanto profesionales como personales.

Además, ella era la encargada de clasificar la correspondencia del dramaturgo así como de reordenar sus escritos.

Ionesco la describe:

Pobre, querido trocito de algo, trocito de ser, cargado de inquietud, de sufrimiento y de amor. La veo como una ardilla, corriendo, menudísima, de un cuarto al otro del apartamento, de una estantería a otra de mi biblioteca... Yo mismo soy su dominio, yo mismo soy como una casa cuyo habitante es ella. Yo soy su hogar... Pobre, querida enamorada que me odia y me adora.<sup>22</sup>

Ionesco nos narra el momento cuando él y su novia, más tarde su esposa, comunican a la madre de éste su próximo enlace matrimonial:

Mi madre me confió a mi mujer, que me tomó

21. Eugéne Ionesco, Diario, p.105

22. Ibid., p.166-167

a su cargo y que se convirtió, a partir de entonces, en mi único pariente, más madre que mi madre, mi hermana, una novia perpetua, en mi hijo y mi compañero de lucha.<sup>23</sup>

Tres meses después del matrimonio, la madre de Ionesco murió y él reconoce que se sobrepuso rápidamente a esta pérdida gracias a la presencia de su compañera. A su lado experimentaba una sensación de protección y tranquilidad.

Más tarde, el autor nos comenta que en algunos momentos estuvo a punto de abandonar la literatura porque no hallaba en ella una respuesta certera a su duda existencial. Es su esposa quien confía que cada nueva obra le otorgará la posibilidad de hallar un sentido a la vida.

Ambos, originan otra vida, su hija: Marie-France, la niña que con su inocente concepción de la vida se involucra en el mundo imaginario creado por su padre. Más tarde, siendo aun muy joven posee una cultura amplia y desarrolla también como su padre, un gusto por el arte en especial por la literatura.

Entonces, el personaje de la reina Margarita puede corresponder por un lado al carácter de la madre de Ionesco quien le proporcionó un amor incondicional y desmedido el cual cubre todas las necesidades del Rey que requiere ser protegido.

Por otro lado la reina joven, recuerda a la hija de Ionesco, la niña que le mimaba y comparte con él una visión lúdica de la vida.

Así mismo, María posee como la esposa de Ionesco, la pasión erótica que desencadena el amor del Rey.

El tercer personaje femenino que aparece en la obra, Julieta, corresponde desde a la servidora fiel

23. Ibid., p.185

y cariñosa que puede equipararse con el papel de la madre.

Desde otro punto de vista, la vitalidad de esta mujer, el gusto por todo lo aparentemente cotidiano que le rodea y sobre todo, su enorme capacidad para comulgar con otro ser humano, la asemejan a la hija de Ionesco.

Julieta es asistente y enfermera de Sus Majestades, es una mujer joven. Viste un viejo traje parecido a un uniforme de enfermera.

Ella ha sido una leal servidora, llena de cariño hacia el Rey, llora su muerte. Esta conciente de que uno no puede luchar ante lo inevitable.

Julieta concibe la vida como algo maravilloso es por ello que vive al máximo.

El Alabardero es otro fiel servidor del Rey. Un hombre viejo que porta un desgastado traje de guardia en apariencia su complexión es robusta pero, poco a poco lo vemos cansado hasta que llega al punto en que le es imposible permanecer de pie.

Representa el eco de las voces que yacen en las sombras; narra las proezas del ser humano para enaltecerle y repentinamente conducirlo a la caída.

El Médico tiene aspecto de cirujano, bacteriólogo, verdugo y astrólogo. Es un hombre viejo que viste un traje similar a una túnica sacerdotal, una bata de médico y el vestido de un brujo.

Como médico ve a la muerte como un proceso natural de decadencia y pretende concientizar al Rey de ello. Representa la conciencia que anuncia y señala el camino al hombre para llegar al encuentro con la muerte. Cumple con su labor de preservar la salud pero, al reconocer su impotencia frente a lo inevitable, decide retirarse.

#### IV.3 ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN LA OBRA DE IONESCO COMO LAS POSIBLES RESPUESTAS AL CUESTIONAMIENTO EXISTENCIAL.

Ya hemos señalado el carácter simbólico de cada uno de los personajes de la obra. A continuación, analizaremos el simbolismo del aparato escénico de la misma.

Como punto de partida, recordemos que la escena tiene lugar en el palacio del rey Berenguer.

Según lo señala J. Chévalier, el palacio es la morada del soberano, el refugio de sus riquezas y el lugar de sus secretos. Así, en él se concentran: el poder, la fortuna y la ciencia es decir, todo aquello que escapa al común de los mortales y aparece como producto y fuente de armonía.<sup>1</sup>

Para el país donde está construido, para el Rey que lo habita y para el pueblo que lo contempla constituye el centro del Universo.

El edificio posee siempre una parte donde la verticalidad domina: el centro que es también eje del mundo y une los tres niveles: subterráneo, terreno y celestial. Este espacio en el palacio de Berenguer está ocupado por una columna agrietada a la cual se apoya el trono del rey.

De este modo, la columna es soporte ya que representa el eje de la construcción al ligar estos tres diferentes niveles.

Las columnas garantizan la solidez del edificio y por ello al quebrantarse amenazan el edificio entero.<sup>2</sup> Entonces, la grieta que poco a poco va agrandándose es la clara señal de que todo lo que está en torno al Rey terminará aniquilado asimismo su vida pues la columna con la base y el capitel simboliza “el árbol de la vida”,<sup>3</sup> marcando la base, la raigambre; el fuste, el tronco y el capitel

1. Jean Chévalier, Diccionario de los símbolos, p.795

2. Ibid., p.323

3. Ibidem.

simboliza el follaje.

Además en este palacio se encuentran puertas de diferentes proporciones a través de las cuales entran y salen los personajes. Más este movimiento, no significa únicamente el tránsito de los personajes por la escena sino el paso de estos de un estado a otro. Así, el Rey al momento de levantarse el telón entra por una de estas puertas muy vivaz pero, al transcurrir la escena lo vemos entrar nuevamente por la misma puerta con un aspecto muy deteriorado como si sufriera de una terrible enfermedad.

De tal modo que la puerta simboliza el lugar de paso de dos estados, dos mundos: lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, la abundancia y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Es la invitación a un viaje hacia un más allá.<sup>4</sup> Por ello, Berenguer debe, al finalizar la obra, traspasar otra puerta que conduce a la muerte.

En la religión cristiana, Cristo simboliza en sí mismo el misterio de la redención, la puerta por la que se accede al reino de los cielos:

...Yo soy la puerta: el que entra por mí está a salvo.  
Circula libremente y encuentra alimento.<sup>5</sup>

Pero, para el pensamiento hindú la puerta es la boca del monstruo, que representa el paso de la vida a la muerte, pero también de la muerte a la liberación de la angustia en la vida terrena. Así, las puertas de la muerte y de los infiernos simbolizan un poder terrible que nos encierra en un abismo del que nos es imposible escapar y del que Cristo se proclama vencedor.

También, la puerta evoca una idea de trascendencia, accesible o prohibida, según si esté abierta o cerrada, si es atravesada o simplemente mirada por el hombre.

4. *Ibid.*, p.856

5. *Biblia AMÉRICA*, Edic. Católica de la Biblia, patrocinada por la Arquidiócesis de México, México, 1992, (Jn 10,9.)

El atrezzo está conformado por los siguientes objetos:

El trono y el pedestal tienen la connotación universal de soporte de la gloria o de la manifestación de la grandeza humana y divina.

El Rey al igual que las dos reinas portan un manto color púrpura que forma parte de los atributos reales de los dioses. Símbolo del don que el Dios concedió al hombre.<sup>6</sup>

Así, revestir el manto es asumir una dignidad, una función, un papel, una jerarquía dentro de una estructura social.

La corona por hallarse en la cabeza, cima del cuerpo, comparte el don venido de lo alto. Marca el carácter trascendente de un evento. Su forma circular indica la perfección y la participación en la naturaleza celeste cuyo símbolo es el círculo.

Como menciona Chévalier, la palabra “corona” está muy próxima a la palabra “cuerno” que expresa la idea de elevación, poder e iluminación.

La corona es una promesa de vida inmortal, a la manera de los dioses. Revela al mismo tiempo que fuerzas supraterrénas han sido capturadas y utilizadas para lograr la hazaña recompensada.<sup>7</sup>

Es por ello que vemos caer al suelo la corona del rey Berenguer (en su segundo intento por escapar de la muerte) lo que anticipa su destrucción.

Los muertos están engalanados con una corona, como los vivos en las grandes circunstancias de la vida, para atraer la protección divina. Las coronas tienden a unir al que las lleva con la divinidad: son un símbolo de identificación con lo divino.

Según Jung, es un símbolo de la luz interior que ilumina el alma de quien ha triunfado en un combate espiritual.

6. Jean Chévalier, *op. cit.*, p.686

7. *Ibid.*, p.347



Además, el rey Berenguer para revestir su realeza lleva un cetro que es un signo de poder y autoridad. Simboliza la autoridad suprema.

En la tradición griega, el cetro simboliza el derecho para administrar justicia.

El cetro mágico de las diosas egipcias era un símbolo de alegría, representaba el gozo de poder ejecutar su voluntad.<sup>8</sup>

El cetro de nuestros soberanos occidentales no es más que el modelo reducido de la columna del mundo. Así, romper el cetro significa renunciar al poder.

Y es así que asistimos al derrumbe del poder de Berenguer al momento que es despojado de sus insignias reales. Ya no es un Rey, ya no puede gobernar con su frágil existencia.

En la obra encontramos otro elemento simbólico de suma importancia: el color.

Los reyes llevan manto color púrpura que es el color tanto de la divinidad como de la realeza pues atribuye un grado superior.

El médico va vestido de rojo color de la sangre es decir, de la potencia de la vida. Sin embargo, tanto como el Rey, él debe renunciar al deseo de prolongar la existencia.

En la escena, predomina el color azul que es el más impactante de los colores pues en él la mirada se hunde sin encontrar obstáculo, perdiéndose en lo indefinido.<sup>9</sup>

Aplicado a un objeto, el color azul aligera las formas, las deshace. Los movimientos y los sonidos también se hunden en el azul.

Esta profundidad del azul tiene una gravedad solemne y supraterrera que evoca la idea de la muerte.

El azul es además, en China, el color del *Yang*, de las influencias bienhechoras, color del cielo

8. Ibid., p.278

9. Ibidem.

oscuro y lejano. Evoca la morada de la inmortalidad.

Es también el color del Templo y la Bóveda Celeste.

A lo largo del texto de Ionesco, los personajes aluden a los cuatro elementos del Universo los cuales se representan también por algún color.

El rojo y el naranja: el fuego; el amarillo o el blanco: el aire; el verde: el agua, el negro o el marrón: la tierra y el azul: el tiempo.<sup>10</sup>

En cambio, el arte cristiano ha atribuido el color blanco al Padre, el azul al Hijo y el rojo al Espíritu Santo, el amor y la caridad; el verde a la esperanza y el negro a la penitencia.

En tanto que para Jung, el azul es el color del cielo y del espíritu, en el plano psíquico es el color del pensamiento.

El amarillo es el color de la luz, el oro y la intuición.

El rojo es el color de la sangre, de la pasión y el sentimiento.

El verde es el color de la naturaleza y el crecimiento; indica la función de sensación, la relación entre el soñador y la realidad.<sup>11</sup>

Para los antiguos egipcios el amarillo es el color de la carne de los inmortales.

Mientras que, en el África el amarillo ocre es el color neutro, sirve para guarnecer los fondos pues es color de tierra y hojas muertas.

Pues bien, todos estos colores que hemos señalado participan de una u otra forma en este mundo ficticio habitado por los personajes de El Rey se muere.

Observamos que la obra inicia al mediodía de un frío día de noviembre, cubierto por espesas nubes negras. Esto refleja un desolado ambiente otoñal donde los árboles “suspiran y mueren”.

10. Ibid., p.321

11. Ibid., p.322

MARGARITA: Hace frío.

ALABARDERO: He intentado encender la calefacción.  
Majestad. No funciona. .. El cielo está  
cubierto, las nubes no parece que quieran  
disiparse fácilmente.<sup>12</sup>

Así, en este momento la iluminación es una luz muy tenue matizada de color azul, puesto que invitaremos al espectador a participar de este ambiente solemne y oscuro que nos conducirá a vislumbrar la presencia de la muerte en la obra. Esta oscuridad, en este momento, nos remitirá a la idea del tiempo que transcurre a toda prisa y nos conduce al precipicio.

Este entorno frío y lúgubre nos muestra además, una naturaleza en decadencia:

MARGARITA: Su palacio está en ruinas, sus tierras, sus  
cultivos. Sus montañas se derrumban. El  
mar ha destruido los diques, ha inundado  
el país.<sup>13</sup>

Además, esta oscuridad denota un sentimiento de abandono y desesperanza al reconocer que el Rey ya no tiene más tiempo para la vida aunque, su segunda esposa María, desesperada le incita a permanecer en el presente es decir, en el único momento cuando realmente palpamos nuestra existencia.

MARIA. Amor mío, mi Rey, no hay pasado, no hay  
futuro. Dítelo, hay un presente hasta el fin,  
todo es presente, sé presente; ¡Sé presente!

EL REY: ¡Ay de mí! No soy presente más que en el  
pasado.<sup>14</sup>

Ahora bien, el juego de luz y oscuridad debe intercalarse con otros colores que evoquen la idea de

12. Eugéne Ionesco, El Rey se muere, p. 10

13. Ibid., p. 14

14. Ibid., p. 37

los cuatro elementos del Universo. Por ejemplo, la luz ámbar que es la que se asemeja más al color marrón, símbolo de la tierra que devorará el cuerpo del Rey.

EL REY: ¡Horror! ¡No quiero que me embalsamen!  
¡No quiero ser cadáver! ¡No quiero que me quemem! No quiero que me entierren, no, no quiero que me entreguen a los buitres ni a las fieras. Quiero que me guarden entre brazos frescos, entre brazos tiernos, entre brazos firmes.<sup>15</sup>

El verde, establece el vínculo entre la naturaleza y el Rey cuando en su juventud creía que su existencia era eterna. Es por ello que la añoranza del pasado hunde al Rey en la depresión.

MARIA: (juntando las manos y en tono de súplica)  
Recuerda , te lo suplico, aquella mañana de junio, a la orilla del mar, en que estábamos juntos. El gozo te iluminaba, te penetraba. Aquella alegría la tuviste decías que estaba allí, inalterable, fecunda e inagotable... Aquella resplandeciente aurora está en ti. Si estaba está siempre. Vuelve a encontrarla.<sup>16</sup>

El Rey busca el auxilio del cosmos y es así que recurre al sol. El escenario se ilumina de una cegadora luz amarilla o bien, naranja que simboliza el sol es decir, el fuego. Recordemos también que el color amarillo evoca el aire.

Sin embargo, esta luz permanece el breve instante en el cual transcurre este monólogo del Rey pues al estar tan lejana no logra disipar el negro que cubre el escenario.

EL REY: ...¡Oh, Sol; ayúdame, Sol, arroja de aquí las sombras, impide la noche! Sol, Sol, ilumina todas las tumbas, entra en todos los rincones sombríos, en los agujeros y en los rincones, penetra en mí...Solecito, sol bueno, defiéndeme...<sup>17</sup>

15. Ibid., p.36

16. Ibid., p.37

17. Ibid., p.38

De inmediato, la oscuridad vuelve a imponerse y los otros personajes lanzan invocaciones que simbolizan el cercano ritual funerario del Rey. Ya que, en este momento el Rey sucumbe.

La reina Margarita pronuncia su monólogo final cubierta de un color azul intenso pues el Rey es arrojado al vacío, a la muerte.

Finalmente, del escenario todo desaparece solo queda una luz lívida de color gris que recuerda también, el color de la tierra.

Ionesco atribuye gran importancia al efecto de iluminación que interviene en el hecho escénico pues la luz crea una atmósfera acorde que permite transmitir al público esta angustia de la muerte.

Es importante mencionar que para Ionesco símbolos como: el agua, el fuego, la tierra y también, la figura paterna cuya significación es positiva para el común de la gente, para él son símbolos desfavorables, lo que apunta, según él, a una posible desviación mental.

Por ejemplo, mientras que la imagen del padre esta inscrita en varias religiones como un guía, para el autor el padre es más bien un monstruo o un tirano que gobierna a su antojo a sus hijos, haciendo de ellos unos títeres.

El fuego, no es visto como fuente de purificación, sino que aparece como símbolo premonitorio de la muerte.

La tierra no es nutricia y el origen de la vida sino que es lodo, la descomposición de la materia.

El agua lejos de representar la abundancia y la pureza. Generalmente, en los sueños de Ionesco aparece sucia y devoradora de vida entonces, es la imagen de su angustia de la muerte.

#### IV.1 CONCEPTOS BÁSICOS, SEGÚN IONESCO, PARA COMPRENDER:

##### “EL REY SE MUERE”

En el presente capítulo pretenderemos clarificar el problema de Dios en la obra de Ionesco.

Hemos de recordar que nuestro autor pertenece a una sociedad francesa de posguerra, marcada por las ideas de J.P. Sartre. Es por ello que Ionesco a pesar de haber sido un niño educado bajo los preceptos de la doctrina cristiana, se halla influenciado por todas aquellas teorías de corte existencialista que revelan al hombre su vinculación con todo lo existente, en especial con los demás seres humanos. Además, dichas teorías se caracterizan por plantear la no-existencia de Dios.

Nos preguntaremos: ¿Cómo, a lo largo de la historia, se fue permeando un modo de pensamiento que llevó al hombre a desligarse de lo divino a un grado tal de “matarlo”?

Una posible respuesta la hallamos en el estudio filosófico: El hombre y lo divino de M. Zambrano donde ella expone el principio de lo divino desde la visión del antiguo mundo griego hasta la época contemporánea.

La autora señala que el “hecho de la creencia en lo divino” es una experiencia viviente que no participa de la razón lo que la convierte en una necesidad inmanente al ser humano que se expresa en las artes y en actividades de la mente como: la filosofía y la ciencia.

El hombre, como es sabido, crea sus dioses debido a la necesidad de desentrañar todo aquello que escapa a su entendimiento. De este modo refleja su capacidad e impotencia de aprehender la razón de la existencia de todo ser viviente. De hecho, el término Dios designa una realidad distinta y superior a lo humano.

Así, estos dioses que al ser una invención humana se conocen como dioses paganos, constituyen una razón de la existencia de la naturaleza ante la cual el hombre se considera como ser integrante pero también, hace patente su diferencia con los demás seres vivos.

Con los siglos, se desarrolla una religión que plantea la creencia en un Dios único y verdadero creador del Universo.

El concepto básico de esta doctrina cristiana es que el hombre al nacer trae consigo la idea del pecado original. El acto cometido por Adán y Eva, la pareja primordial, quienes comieron el fruto prohibido del árbol del Bien y el Mal, en el jardín del Edén, incitados por la serpiente lo que provoca la expulsión de la primera pareja humana del Edén.

Este acto constituyó una desobediencia a Dios pues dicho fruto es el manjar del conocimiento mediante el cual el hombre alcanzaba la sabiduría que lo igualaría con el Dios creador.

Es por ello que Dios (Yavé) arroja a la pareja del Paraíso y les conduce a la tierra porque teme que además coman en el jardín del Edén el fruto de la vida eterna.

Una vez expulsado del Paraíso el hombre comienza a cuestionarse sobre el origen del Universo, el ¿por qué y para qué? de todo lo creado en especial del hombre mismo. Es esta ruptura con la vida del Paraíso que conduce al hombre a su interminable y atormentado cuestionamiento existencial.

Encontramos pues que el hombre transgrede las leyes divinas al cuestionar los principios que fundamentan su existencia puesto que, conforme al cristianismo, sus seguidores deben conservar una fe ciega.

Esta actitud del hombre se basa en la necesidad de reencontrarse con la luz del conocimiento; en el ansia por conocer la verdadera razón de su existencia lo lleva a oponerse al concepto de la vida eterna.

Posteriormente, como producto de los enormes avances científicos que dan lugar al surgimiento de ideas relevantes para la vida del hombre tales como: la Ilustración, el Enciclopedismo, la Revolución Industrial por citar algunas. El hombre vislumbra el camino para descifrar todos los enigmas que envuelven la existencia y cree que al recorrerlo hallará una verdadera respuesta.

Así, el pensamiento humano logra emanciparse de lo divino. Ahora, aparece regido por los principios de la filosofía racionalista cuyos principales exponentes son: R. Descartes (1596-1650), N. Malebranche (1638-1715), B. Spinoza (1632-1677) y G. Leibniz (1646-1716). Mas tarde, alcanza su máxima expresión en la filosofía de F. Hegel (1770-1831) que pertenece a la escuela idealista.

Dice Zambrano:

...Era la revelación del Hombre (la emancipación de lo divino). Y al verificarse esta revelación del hombre en el horizonte de la divinidad, el hombre que había absorbido lo divino se creía-aun no queriéndolo-divino. Se deificaba. Mas, al deificarse, perdía de vista su condición de individuo.<sup>1</sup>

Se establece un nuevo concepto de vida que A. Comte, filósofo positivista para quien no existen conocimientos absolutos, explica:

...Se trata de una nueva religión sin Dios, de la religión de lo humano. Y lo humano ha ascendido así a ocupar el puesto de lo divino. Al abolirse lo divino como tal, es decir, como trascendente al hombre, el hombre vino a ocupar su sede vacante.<sup>2</sup>

Y es así que el hombre moderno experimenta un rotundo cambio en su concepción del mundo. Este pensamiento se reafirma por el ideal de convertirse en un “superhombre” aquel capaz de aprehender la vida en todas sus expresiones. Ocasiona, desde la teoría de F. Nietzsche, el más trágico acontecimiento que al hombre le haya acaecido:

...que es, en su soledad emancipada, soñar con dar nacimiento a un dios nacido de sí mismo. En la desolación de lo “demasiado humano”, sueña con engendrar un dios. El futuro en el cual este superhombre tendrá realidad, llena el vacío de “el otro mundo”, de esa supravida

1. María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 17

2. Ibid., p. 19



o vida divina desaparecida y de la cual lo humano se había emancipado.<sup>3</sup>

Ahora bien, este pensamiento tiene presencia en el terreno del arte.

Según la crítica internacional, el teatro Ionesciano pertenece al denominado teatro del absurdo que se caracteriza, entre otras cosas, por la imposibilidad de catalogarlo dentro de una corriente específica llámese: teatro psicológico, simbolista, surrealista, etc. Y es por ello que para el crítico francés P. Senart, la producción dramaturgica de Ionesco que abarca desde El Nuevo Inquilino (1952) hasta El Rey se muere (1962) pertenece a lo que Senart llama teatro teológico:

...El teatro en el que el Hombre es llevado al Infierno por el peso del pecado original, y donde trata de encontrar de nuevo la luz, la gracia, el paraíso perdido, aunque a la teología de Ionesco le falta Dios. Si el hombre se salva lo hará solo. Le Roi se meurt es pues, el drama de la muerte del hombre, en el centro de la soledad universal, "isla de ser rodeada de nada". Berenguer es rey, pero es también un hombre; es el Hombre...es Homero, Shakespeare, Eiffel; lo ha hecho todo, lo ha intentado todo...¿No será el mismo Dios?<sup>4</sup>

Cito la opinión de este crítico por ser una de las posibles maneras de entender el teatro Ionesciano pero, considero incorrecto dar a este teatro el adjetivo de: "teológico". Pues, la teología es la rama de la filosofía encargada de estudiar todo lo relativo a las cuestiones divinas y Ionesco busca desvelar la duda existencial desde el terreno de lo puramente humano es decir, que no encontramos en los personajes Ionescianos ningún vínculo con el Dios.

Tal es el caso del rey Berenguer, personaje trágico que no puede escapar a su destino, más bien al

3. Ibid., p.20

4. Philippe Senart, Ionesco, tr. A. Fisas, Col. Testigos del S.XX no. 23, Barcelona, Ed. Fontanella, 1969, p.105

destino que padece todo hombre y quien en su tránsito hacia la muerte vive un vía crucis.

La construcción dramática en la que se suceden tres intentos del Rey por permanecer en la vida: El primero se da cuando el Rey desesperado trata de escapar escondiéndose entre los tronos de las reinas; el segundo en el momento que caen al suelo el cetro y la corona del Rey y finalmente, cuando el Rey completamente derrotado cae en la silla de ruedas que Julieta le proporciona. Evidentemente, el Rey fracasa en sus intentos y ello nos recuerda las tres simbólicas caídas de Jesucristo en el camino a su muerte. Sin embargo, aun cuando en la obra encontramos elementos que nos remiten a la idea de Dios, éste no aparece como un ser Todopoderoso sino como un ser que intenta gobernar la naturaleza que por su majestuosidad supera cualquier cosa, sobre todo la efímera existencia humana.

Además, para hallar la salvación el Rey reclama primero, el auxilio de los otros personajes después, el de aquellos que han muerto y por último, recurre a todo el Cosmos. Con lo anterior Ionesco deja claro que Berenguer (que es él mismo) no contempla siquiera la ayuda del Dios creador de todo lo existente y llega a la conclusión que su existencia forma parte de un todo vivo, de la naturaleza.

Ionesco en su Diario habla, que la idea de una fuerza cósmica dadora de vida y por tanto, que gobierna tanto la naturaleza como la vida humana, denominada Dios, es la respuesta con que el hombre ha pretendido despejar su duda existencial.

Plantea que la creencia en un Dios verdadero, Omnipotente, es errónea pues, ese Dios que difunden múltiples religiones no es sino un demonio que jugó una broma al verdadero Dios a quien robó la idea del mundo para explicarlo de manera invertida.<sup>5</sup>

5. Eugéne Ionesco, El hombre cuestionado, p.15

Ionesco basa su observación en el pensamiento de los gnósticos quienes pensaban que Dios no es el verdadero creador del mundo.

...Los gnósticos pensaban que Dios no era el verdadero creador del mundo. Los demiurgos habrían sido demonios o ángeles caídos que habrían robado a Dios algunos secretos de fabricación y que habrían concebido que este mundo fue hecho sin la voluntad de Dios o incluso contra su voluntad. Siendo el mundo malo, es normal que quisiéramos cambiarlo, y así se convierte en la creación de los hombres. Pero los hombres lo hacen peor todavía. De cambio en cambio, las sociedades se han vuelto más horribles que lo horrible, más odiosas que lo odioso. Los que han querido y quieren siempre, o pretenden querer instaurar la justicia, no instauran sino la venganza y el castigo.<sup>6</sup>

Entonces, Ionesco concluye que aquel creador del mundo es como un hombre, como un hombre perverso y mal intencionado. Señala también que si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza podemos entender que Dios es un ser cruel y vengativo que implanta su supremacía a través de la fuerza y el sometimiento. Él se coloca en este mundo sin leyes donde reina la anarquía pues, todas las acciones de los hombres aunque parecen bien intencionadas son deformadas, desviadas por el mal.

Un ejemplo lo constituyen las revoluciones que pretenden liberar a un pueblo sometido pero, al cabo de una lucha infructuosa sus líderes instauran la tiranía.

Así, vemos que este mundo está echo y gobernado por el demonio es decir, por el mal que incita al hombre a destruir a sus semejantes y en consecuencia a sí mismo.

6. Ibid., p.238

Sólo esta conclusión pudo llevar a Ionesco a comprender la crueldad del hombre capaz de cometer: guerras, genocidios, torturas y demás actos que conllevan la destrucción y el fin de la vida.

Para el autor, el hombre es un ser independiente y responsable de sus actos. Pero, irremediablemente impotente al ser mortal.

Según Ionesco, el hombre alcanzará la verdadera “salvación” cuando libre de todo prejuicio o ideología asuma una actitud de lucha por la vida enfocando todos sus propósitos al crecimiento de ella y repudiando los actos que amenacen la existencia humana.

Reconoce la necesidad humana de creer en “algo” que sustente nuestra existencia. Basa su creencia en el hombre mismo y concluye que todo el Universo es cómico, que lo más conveniente es adoptar la actitud de la risa. Ello implicaría un reconocimiento de que no podemos ser superiores a la divinidad, a la creación es decir, a la naturaleza misma.

Esta idea es equiparable al principio básico del teatro de Vanguardia que se sustenta en la teoría dramática Artaudiana que menciona el retorno del teatro a sus orígenes, hacer nuevamente del teatro una ceremonia ritual en la cual el hombre forma parte del Universo.

Dice Ionesco:

... Tengamos humor. No podemos rechazar al mundo. Entonces: tomarlo en serio es ridículo. El espíritu de seriedad mata.<sup>7</sup>

Así, Ionesco optó por cultivar el género farsesco que cree en la libertad.

Ionesco toca además en sus obras el tema del amor. Manifiesta que el amor a la vida no es un amor tranquilizador puesto que el temor de perderla nos provoca una angustia. Esta angustia nos impulsa a acciones que hacen presente la vida.

7. Eugéne Ionesco, Diario, p.142

Así, se explica el amor creador el cual se manifiesta en: el amor paterno que origina el nacimiento de sus hijos lo que podría equipararse al principio del amor divino: crear vida en todo el cosmos.

Según el dramaturgo, el mundo no estaría perdido si tuviésemos muy presente que lo verdaderamente importante para el hombre no es conservar nuestra vida sino que la función de ella es: hacer vivir a los demás.

... está bien amar a los otros, no para volver a hallarnos en ellos, sino porque son verdaderamente más otros que uno mismo.<sup>8</sup>

De hecho, esta es la base que sustenta su teatro. En este mundo ficticio se da vida a una multiplicidad de seres en cuya existencia se suceden: situaciones, emociones, pensamientos, en suma, conflictos en los cuales la vida se debate en una interminable lucha contra todo aquello que le amenaza.

En El Rey se muere, la reina María expresa el deseo de un amor eterno e incondicional. Reprocha al Rey el cumplimiento de su promesa: de envejecer y morir juntos. Ionesco, expone en el Diario un ensayo de lo que después sería el texto original de esta obra, en él se halla un punzante deseo de María por perpetuar la vida de su esposo a través del amor.

La reina dice: Puesto que me quieres, acepta envejecer conmigo. Fuimos jóvenes juntos, somos viejos juntos.  
Me gusta envejecer a tu lado. Ay, te quieres más que me quieres a mí. No me quieres. No pido más que envejecer contigo. Te has comprometido a quererme, a envejecer conmigo. No tienes fuerza para mantenerlo, no tienes valor, y eso es porque no tienes bastante amor. Quieres romper ese compromiso. Quieres ser desertor de tu destino.<sup>9</sup>

8. Ibid., p.112

9. Ibid., p.

Finalmente, este no sino el ideal romántico del amor eterno. Ideal que el joven Ionesco persiguió a toda costa desde el momento en que se unió a su compañera.

Y es así que Ionesco concluye que el amor es el sustento vital pero, al mismo tiempo, es lo más difícil de alcanzar.

Compruebo que, para vivir, he necesitado amor...  
Llego a la conclusión de que, para vivir, los demás  
también necesitan amor... Hay que conservar un  
poco de amor hacia uno mismo, en reserva; dar el  
resto a los demás.<sup>10</sup>

Como vemos, el concepto de amor en Ionesco aparece estrechamente relacionado con su concepto de vida.

La vida de Ionesco transcurre por un inagotable cuestionamiento que indaga: ¿Qué es este mundo? ¿Qué es lo que me rodea? ¿Quién soy yo? “YO” soy, y si “YO” soy, ¿dónde voy yo? ¿Qué es lo que hago, qué hago aquí qué debo hacer? ¿Por qué se quiere vivir? ¿Qué quiere decir vivir?

A todas estas preguntas Ionesco intenta responder a través de sus obras pues el dramaturgo al escribir plasma sus pensamientos de igual modo que un filósofo. Así el diálogo y el movimiento del teatro son sus medios para explorar la realidad, de comprenderla. La obra dramática es un intento de reflexión del autor sobre el teatro en general.

Ionesco concluye que el lenguaje de la creatividad artística se caracteriza por ser un lenguaje muy complejo cargado de significación. El lenguaje del artista propulsa o bien, encierra y moldea una ideología, una nueva visión de la realidad y en consecuencia, una nueva mentalidad del público.

Según él, el hombre feliz es aquel que no se cuestiona, que no está obsesionado por la idea de la muerte y que por lo tanto, la muerte no le da miedo puesto que, no es una obsesión.

10. Ibid., p.151

Concluye que si pudiésemos explicar el motor de nuestro inagotable deseo de vivir entonces, dejaríamos de existir pues este cuestionamiento constante es lo que ha permitido que la inteligencia humana se desarrolle y progrese.

Entonces, para Ionesco la vida se basa en este cuestionamiento pues si el hombre primitivo no se hubiese preguntado el para qué de su vida, la vida se habría estancado.

En general, confirma que no podremos encontrar una respuesta certera y definitiva a nuestra inquietud existencial.

Puntualiza que su vida está determinada por una firme voluntad de existir, por una sed de existir. Y aunque, marcada por una angustiosa obsesión de la muerte lo que verdaderamente le importaba era empezar a vivir nuevamente cada mañana y continuar escribiendo:

Continúo, quizá continúe hasta el fin, escribiendo  
Literatura, obras de teatro, porque no sé hacer otra  
cosa. Soy incapaz de realizar cualquier otro oficio.<sup>11</sup>

El Rey se muere refleja un ardiente y apremiante deseo de vivir. Esta obra constituye una renuncia a la muerte, una manifestación del valor de la vida. En suma, un canto de amor a la vida.

EL REY (a Julieta) Cuéntame tu vida. ¿Cómo vives?

JULIETA: Malamente, Señor.

EL REY: No se puede vivir malamente. Eso es una  
Contradicción.

JULIETA: La vida no es hermosa.

EL REY: ¡ES LA VIDA!

Mas tarde, dice el Rey:

EL REY: ...Hay seres a quien no se comprende.  
También es hermoso aburrirse, y  
encolerizarse, y no encolerizarse, y

11. Ibid., p.84

estar descontento y estar contento, y  
resignarse y protestar. Se agita uno,  
y hablas y te hablan, tocas y te tocan.  
Una magia todo ello, una fiesta continua.<sup>12</sup>

El tema de la vida nos enfrenta de cara con el tema de la muerte. Hemos dicho que Ionesco se encontraba gravemente enfermo antes de concluir su obra que hemos analizada. Durante este tiempo el autor sufría de insomnio, despertaba y la noche oscura le envolvía en sus tinieblas revelándole una evidencia indiscutible: “el desastre, la catástrofe, lo irremediable, el fracaso absoluto” es decir, que todo esto le conducía a la infalible muerte.

Una noche Ionesco tiene un sueño en el que está solo entre las tinieblas de la noche pero no experimenta angustia pues pronto se acostumbra a ellas. Luego, ve un pozo, se asoma y observa el fondo gris. De repente, el fondo es uno de los cuartos de baño de vapor de la clínica donde permaneció hospitalizado por algunos meses.

Ionesco se encuentra reposando sobre el canapé, cubierto de sábanas y toallas blancas que se asemejan a una mortaja. La luz del día atraviesa por un orificio de este cuarto. Ionesco percibe, encima de él, la abertura del pozo. Tiene la impresión de estar en la cripta.

Después, alguien le quita las toallas. Ionesco se viste y sube, para salir, la escalera de hierro del pozo.

Al llegar la noche Ionesco experimentaba un pánico a la soledad ya que, relacionaba la noche con la hora de su muerte. Al pensar tanto en su esposa como en su hija sentía un miedo intenso de no volverlas a ver, sabía que ellas tanto como él lo necesitaban para vivir. Para afrontar el miedo bebía una copa de vino.

12. Eugéne Ionesco, El Rey se muere, p.43-45



Únicamente el beber no había perdido su atractivo y Ionesco se complacía con sus constantes momentos de embriaguez. Reconocía que tenía todo aquello que pudiera haberle hecho feliz: una dichosa relación amorosa, una satisfactoria vida familiar, satisfacciones profesionales que le otorgaron cierta notoriedad pero, todo ello parecía opacado por la muerte, la violencia y la destrucción.

Afirma que este mundo de desgracias y muerte le impedía sentirse a gusto pues, ello le evidenciaba su impotencia de modificar la manera de proceder del hombre que al saberse mortal descarga todo su horror y cólera en todo aquello que le rodea, afirma:

En mí, predomina a pesar de todo el asco de la violencia, el asco del crimen. ¿Por qué las personas se matan unas a otras? ¿No van todas a morir? Un hombre que mata a otro es como si se matara a sí mismo. El triunfo de la violencia es el triunfo de la autodestrucción.<sup>13</sup>

Comenta Ionesco, basándose en la teoría freudiana, que es el deseo del Eros (el deseo por vivir) el principal obstáculo que se opone al hombre para rendirse a la muerte. Sin embargo, Freud señala también que el ser entero contiene el instinto de muerte, la aspiración al descanso o en términos del budismo Zen: "el instinto de Nirvana".

Así, para el pensamiento cristiano la muerte es un premio que Dios otorga al hombre para abandonar el "tormento" de la vida terrena y así, acceder a la vida eterna en el reino de Dios. Entonces, la muerte es el paso a un mejor estado.

Por lo tanto, concluye que lo ideal sería conservar una forma de pensamiento similar a la de

13. Eugéne Ionesco, El hombre cuestionado, p.238

nuestros ancestros mexicanos. Según este pensamiento, la existencia en la tierra es pasajera y la muerte su irremediable fin. Pero al morir, una parte de nosotros se identifica con la naturaleza y al parecer permanece viva, esparcida por el Universo. Además, la muerte constituye el principio de una nueva vida.

Sin embargo, para Ionesco morir no es más que abandonar la vida. Concluye que únicamente podrá entregarse a la muerte cuando:

Cuando hubiese olvidado mi nombre, mi reino,  
mis esposas, quién soy, quién fui...En ese momento,  
todavía tendría, quizá, la lucidez para decir basta,  
quiero morir. O cuando el mundo haya cambiado  
de tal suerte que los hombres parezcan monstruos  
desconocidos, cuando llegue a tener más miedo a  
vivir que a morir.<sup>14</sup>

14. -, Diario, p.80

## CONCLUSIONES

Dice Ionesco en su Diario:

Este encarnizamiento en conocerme y en conocer lo hubiese debido tener mucho antes. Si lo hubiese tenido a tiempo quizá hubiese llegado a algo. En lugar de hacer literatura. Que tiempo perdido, que despilfarro, creía que disponía de todo mi tiempo. Ahora hay que apresurarse, son los últimos momentos, y esta prisa no es favorable para la búsqueda; inclusive es a causa de la literatura por lo que ya no llego a comprender nada.<sup>1</sup>

Ionesco sabe perfectamente que no ha logrado responder a su cuestionamiento fundamental: el misterio de la vida y de la muerte. Sin embargo, no se da por vencido y es la literatura quien le devuelve el deseo de vivir. Después de consolidar El Rey se muere tiene treinta años más de vida durante los cuales continua su obra y escribe: Juegos de masacre (1975) y Cuentos para niños de menos de tres años (1976). En 1970 es elegido miembro de la Academia Francesa.

A propósito de El Rey se muere comenta G. Serreau:

Ionesco ha logrado hacer de la aventura espiritual más íntima un espectáculo visible, tangible, donde la tensión teatral- gracias al equilibrio del lirismo y la bufonada- no se relaja un instante.<sup>2</sup>

En tanto que, Marie Banquart también francesa, señala:

*Le grotesque des situations, la richesse des métaphores illustrent à merveille le pessimisme d'un destin ineluctable, "la misère et la grandeur"*

1. Eugène Ionesco, Diario, p.104

2. Gèneviève Serrau, Le "Nouveau Théâtre", p.52

*de l'homme, qu'aucun Dieu, ici, ne vient sauver.*<sup>3</sup>

El mismo Ionesco, en una entrevista con Gilbert Tarrab, respecto a su teatro comenta:

*Vous savez que quand j'écris quelque chose, j'écris non pas pour donner des réponses, mais pour poser des questions... Je ne sais pas ce que c'est que l'existence, je ne sais pas ce que c'est que le monde; je ne comprends pas très bien et je pense qu'à partir du moment où je ne comprends pas très bien, j'arrive un peu mieux à comprendre ce qui se passe... J'écris pour demander des explications. Et quand on me les donne je suis toujours prêt à les refuser. Parce que je crois que ce ne sont pas les bonnes. Parce que toute explication devient finalement une définition, devient finalement une aliénation.*<sup>4</sup>

Ionesco es un autor consagrado internacionalmente, las opiniones que hemos citado hablan de una aceptación, más o menos generalizada, del teatro Ionesciano, ello no implica que, como sucede con todo artista, halla público para quien este teatro no resulte interesante pues no les comunica “nada”. Tal es el caso de Antonio Magaña que califica el teatro de Ionesco como un teatro simplista donde la mujer simboliza: la moderación, las buenas costumbres y en general, los sistemas organizados.

Además, para él en oposición a la obra de Sartre donde se abordan brutalmente los problemas del hombre, dichos problemas se evaden de manera discreta y graciosa. Así, Sartre utiliza el

3. Lo grotesco de las situaciones y la riqueza de las metáforas ilustran de maravilla el pesimismo de un destino ineluctable: “la miseria y la grandeza del hombre” que ningún Dios viene a salvar. Marie Banquart et Pierre Cohné, *Littérature Française du XXe. siècle*, France, Presses Universitaires de France, 1992, p.

4. Usted sabe que cuando escribo alguna cosa, escribo no para dar respuestas sino para hacer preguntas. Yo no sé qué es la existencia, yo no sé qué es el mundo; yo no lo comprendo muy bien y pienso que a partir del momento cuando no lo comprendo llego a comprender lo que pasa en él. Yo escribo para pedir explicaciones. Y cuando las recibo siempre las refuto. Porque creo que no son buenas. Porque toda explicación es una definición que finalmente, se convierte en una alineación. Gilbert Tarrab, *Ionesco, À coeur ouvert, Séries d'entretiens a accordés à Gilbert Tarrab, par Eugène Ionesco, précédés d'un essai de sociologie, du théâtre d'Ionesco*, Québec, Le cercle du livre de France, LTEE, 1970, p.92.

teatro para estudiar al hombre en tanto que, Ionesco utiliza al hombre para estudiar el teatro.<sup>5</sup>

Es importante señalar que el teatro del absurdo no aparece con frecuencia en la escena mexicana. De hecho, en México se conocen muy pocas obras de los autores de dicho teatro. Posiblemente, debido a un miedo de montar obras que al no ser conocidas por el público no atraigan su asistencia al teatro. Entre las obras que con regularidad son montadas encontramos: Esperando a Godot de S. Beckett, Las criadas de J. Genet, en el 2000 se presentó Ubu Rey de A. Jarry y finalmente, La cantante calva y Las sillas de Ionesco.

Además, hay que mencionar que no existe bibliografía sobre Ionesco producida en América Latina. En México, dentro del catálogo de tesis de la biblioteca Samuel Ramos en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, se encuentra una sola ficha que dice: Ionesco en México, elaborada por el pasante en Letras Francesas, Rubén Minjares en 1979.<sup>6</sup>

Lo anterior significa que el teatro del absurdo y en particular, el teatro de Ionesco aun no ha sido investigado, desde nuestro punto de vista, de forma exhaustiva. Considero importante revalorar este teatro ya que, constituye la punta de lanza que desencadena el teatro actual.

Además, el conocer este fenómeno artístico nos permite enriquecer el teatro que actualmente producimos en México.

Encontramos que El Rey se muere fue presentada en México por vez primera bajo la dirección de Alejandro Jodorowsky en 1968. El actor Ignacio López Tarso representaba el personaje del Rey Berenguer mientras que, María Teresa Rivas actuaba en el papel de la reina Margarita.

En este montaje el escenario representaba el espacio estelar y los personajes eran astronautas

5. Antonio Magaña, Ionesco: un teatro gracioso y metafísico, en: Suplemento, El Nacional, México, 10 de enero de 1965.

6. Minjares Sandoval Rubén, Ionesco en México, México, Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 1979.

gobernados por la fuerza de gravedad.

La propuesta de dirección se basaba en exponer la muerte como un acto de libertad pues según Jodorowsky la muerte, con todo su vacío que representa está siempre presente, actuante, modificante. Así, la angustia y el vértigo en el momento mismo de la muerte, se transforma en una sensación de libertad. Berenguer, una vez traspasada la puerta de la muerte, se mueve por el escenario dominando su cuerpo al fin, libre de la fuerza de gravedad.<sup>7</sup>

El montaje más reciente de dicha obra se llevó a efecto en el año 2003 donde fungió como director: Fernando Yralda Alonso quien actualmente dirige el grupo Laboratorio escénico integrado por alumnos y egresados de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Esta puesta en escena refleja un conocimiento amplio por parte de sus ejecutantes respecto a los principios fundamentales del teatro del absurdo y un agudo entendimiento del pensamiento Ionesciano. Lo anterior podía visualizarse desde la construcción del aparato escénico para el cual se utilizaron plataformas que delimitaban el arriba: espacio ocupado por los reyes y el abajo: espacio utilizado por los súbditos entre los cuales se involucraba al público. Una vez que Berenguer ha comprendido su situación como ser mortal igual a sus semejantes, actores y público pasan al mismo nivel.

El público participa de forma activa dentro de la representación: funge como juez, verdugo y finalmente como acompañante de Berenguer por el camino de la muerte.

Además, el trabajo actoral rico de lenguaje corporal y emotivo nos permite presenciar la decadencia de un rey viejo sin que para ello el actor recurra al cliché del “viejito”. Su rostro al igual que su corporalidad se ve transformado gradualmente hasta que al final de la obra, contemplamos en

7. Mara Reyes, El rey se muere, en: Diorama de la cultura, Excélsior, México, 21 de enero de 1968.

la mirada de Berenguer-Antonio Guerrero, el actor- la desolación y la impotencia al reconocer la fugacidad de su existencia.

En mi opinión, El Rey se muere, es la obra más bella de Ionesco, la más lograda, impregnada de imágenes poéticas que desencadenan la imaginación del público.

Considero que llevarla a escena implica todo un reto pues, además de ser una obra extensa requiere de un adecuado manejo del tono grotesco para evitar caer en lo puramente cómico o bien, en lo patético. Representa toda una aventura digna de vivirse.

A lo largo de la historia, el hombre ha pretendido despejar su duda existencial. Y aunque la pregunta es siempre la misma (¿el qué y para qué de nuestra existencia?) el concepto de vida y por consecuencia, el de muerte se ha definido de muy diversas formas.

Durante el siglo XIX imperó el estilo literario romántico donde, según comenta el crítico literario, Mario Praz, el fundamento estético de la belleza se basa, contradictoriamente, en la contemplación de lo horrendo.

Así, comenta Goethe:

El descubrimiento del horror, como fuente de deleite y de belleza, terminó por actuar sobre el mismo concepto de belleza: lo horrendo pasó a ser, en lugar de una categoría de lo bello, uno de los elementos propios de la belleza- lo horrendamente bello.<sup>8</sup>

De tal modo que, para los románticos la muerte representa la belleza, la belleza maldita. Exaltan la belleza de la mujer minada por la enfermedad e incluso en estado de putrefacción. En los versos de Tasso encontramos que en el momento durante el cual la amada padece el suplicio que la conduce a la muerte, aparece más bella y deseable a los ojos del amante. También, los versos de Baudelaire

8. Mario Praz, La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romántica*, tr., Jorge Cruz, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969, p.45.

reflejan un gusto por la inmundicia lo que sugiere imágenes de un pútrido mundo subterráneo.

Este concepto de la muerte se transforma de manera rotunda durante el siglo XX pues, el hombre ha padecido los horrores de las dos Guerras Mundiales y más tarde, la Guerra de Vietnam contribuye a consolidar las ideas plasmadas en el teatro del absurdo.

Concluyo que los principios estéticos del teatro de Vanguardia siguen vigentes pues atraen al público que al participar activamente en el montaje lo comprende y sobre todo, se interesa por el hecho escénico.

Además, este teatro que cuestiona los problemas esenciales del ser humano cada día se actualiza más al descubrirnos en un mundo donde reinan la violencia y la muerte. Encontramos un sin fin de conflictos en los cuales un grupo desprotegido es subyugado por un solo hombre poderoso al que el poder político y por ende, monetario, le otorga la posibilidad de destruir las vidas de sus semejantes. Lo que ocasiona como Erich Fromm señala en: El corazón del hombre, que el mundo globalizado donde el hombre es simplemente una pieza más de la maquinaria político- económica – social conduce a éste a una completa indiferencia hacia la vida o bien, producto de la angustia que experimenta un odio a la vida misma.<sup>9</sup>

Sin embargo, el hombre continúa con el deseo de dejar su huella en el mundo y de ser posible, modificarlo. Esta necesidad se expresa en el arte, la ciencia y en casi todas las actividades humanas. Así, Fromm señala este carácter como una tendencia biófila es decir, que se busca conservar la vida y por consecuencia, luchar contra la muerte.

Entonces, encontramos que la obra de Ionesco refleja este pensamiento. Apostando todo a la vida el

9. Erich Fromm, El corazón del hombre, su potencial para el bien y para el mal, tr., Florentino M. Torner, The Heart of Man, 14ª.ed., México, FCE (Colección Popular 76,) 1990, p.8.



autor busca interpelar al público invitándole a reflexionar sobre sus actos los cuales reflejan su manera de concebir la existencia. Él fue un atento observador de su tiempo y logra plasmar la angustia de su sociedad, una sociedad en la cual se desmoronan los ideales pronunciados por las teorías socialistas y que se halla decepcionada por la manera de proceder del hombre.

Además, esta angustia de la muerte que Ionesco experimentó lejos de conducirlo a ella, le permitía aferrarse a su ser, al existir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilera C. Vicente, Diccionario del Arte Moderno, Valencia, Edit. Fernando Torres, 1979.
- Alatorre Cecilia, Análisis del drama, México, Col. Escenología (4), CITRUM, 1994.
- Artaud Antonin, El teatro y su doble, *Le théâtre et son double*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, México, Hermes/ Sudamericana, 1987.
- Bajtin Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de Francois Rabelais, tr. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Banquart Marie-Claire et Pierre Cohné, Littérature Francaise du Xxe siècle, France, Presses Universitaires de France, 1992.
- Beuchot Mauricio y M. Ángel Sobrino, Historia de la filosofía, desde la antigüedad hasta la posmodernidad, México, Edit. Torres Asociados, 1998.
- Biblia América, Edic. Católica de la Biblia, México, patrocinada por la Arquidiócesis de México, 1992.
- Bonnefoy Claude, Conversaciones con Ionesco, *Entretiens avec Eugéne Ionesco*, (Colección Letra Viva), tr. Cristina de Fossey, Venezuela, Monte Ávila Editores, s.f.
- Brenner Jacques, Tableau de la vie littéraire en France, d'avant guerre á nos jours, France, Lumeau Ascot Editeurs, 1982.
- Bruézière Maurice, Histoire Descriptive de la Littérature Contemporaine, Paris, Bernard Grasset, 1987.
- Cárdenas de Beccu Isabel, Teatro de Vanguardia, polémica y vida, Buenos Aires, Editorial Búsqueda, 1975.
- Chévalier J. y A. Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, *Dictionnaire des symboles*, tr. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 4ª.ed., Barcelona, Edit. Herder, 1993.
- Fromm Erich, El arte de amar, *The Art of Living*, tr. Noemí Roseblartt, 2ª. ed., México, Paidós Mexicana, 2001.
- Fromm Erich, El corazón del hombre, su potencial para el bien y para el mal, *The Herat of Man*, tr. Florentino M. Torner, 14ª. ed., México, FCE, 1990.
- Grijalbo, El Diccionario Enciclopédico Grijalbo Ilustrado, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1990.

Ionesco Eugène, Diario, *Journal en miettes*, (Colección Universitaria de Bolsillo), tr. Marcelo Arroita, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, V.1.

Ionesco Eugène, El hombre cuestionado, *Un homme en question*, tr. José Bianco, Argentina, EMECE EDITORES, 1991.

Ionesco Eugène, El Rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo, tr. María Martínez Sierra, Buenos Aires, Edit. Losada, Biblioteca clásica y contemporánea, 1983.

Ionesco Eugène, La foto del coronel, *La photo du colonel*, tr. María Martínez Sierra, Buenos Aires, Edit. Losada, 1967.

Ionesco Eugène, Las sillas, farsa trágica, Los saludos, El nuevo inquilino, Amadeo o como salir del paso, La improvisación del alma, *Les chaises, farce tragique*, Buenos Aires, Edit. Losada, 1983.

Ionesco Eugène, Notas y contranotas, *Notes et contrenotes*, tr. Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Edit. Losada, 1965.

Jarry Alfred, Ubu completo, *Tout Ubu*, tr. Rafael Sender, 2ª. ed., México, Distribuciones Fontamara, 1996.

Jung Carl G., et.al., El hombre y sus símbolos, tr. Luis Escolar, 2ª. ed., Madrid, Edit. Aguilar, 1974.

Mével Pierre, *Dictionnaire Hachette Encyclopédique illustré 2001*, Paris, Hachette Livre, 1996.

Mignon Paul-Louis, Historia del teatro contemporáneo, *Le theatre contemporain*, tr. Jesús Torhado, Madrid, Guadarrama, 1973.

Minjares Sandoval Rubén, Ionesco en México, México, Fac. Filosofía y Letras, UNAM, 1979.

Nietzsche Friedrich, El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el Pesimismo, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, tr. Andrés Sánchez, 2ª. ed., Madrid, El libro de bolsillo, Biblioteca de autor, Alianza Editorial, 2000.

Praz Mario, La carne, la muerte y el diablo, en la literatura romántica, *La carne, la morte e il diavolo nella Letteratura romantica*, tr. Jorge Cruz, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1969.

Senart Philippe, Ionesco, tr. A. Fisas, Col. Testigos del S.XX, no.23, Edit. Fontanella, 1969.

Serreau Geneviève, Historia del "Nouveau Théâtre", *Histoire du "Nouveau Théâtre"*, tr. Manuel de la Escalera, México, Edit. S.XXI, 1967.

Tarrab Gilbert, Ionesco, *Á coeur ouvert, Séries d'entretiens a accordés á Gilbert Tarrab, par Eugène Ionesco, précédés d'un essai de sociologie, du théâtre d'Ionesco*, Québec, Le cercle du livre de France, LTEE, 1970.

Torre Gulliermo de la, Historia de las literaturas de Vanguardia, Madrid, Edit. Universitaria de Bolsillo Punto Omega, s.f.

Uscatescu George, Teatro Occidental Contemporáneo, Madrid, Edit. Guadarrama, 1968.

Wellwarth George, Teatro de protesta y paradoja, *The Theater of Protest and Paradox*, tr. Sebastián Alemany, Madrid, Edit. Guadarrama, 1968.

Zambrano María, El hombre y lo divino, 3ª.ed., México, FCE, 2001.

### BIBLIOGRAFÍA HEMEROGRÁFICA

Aresti Liguori Alfonso, Ionesco, juglar de la nada, en: Diorama de la cultura, Excélsior, México, 24 de julio de 1977.

Ladzilambis Charálambos, Antiteatro y crisis del lenguaje, en: Diorama en la cultura, Excélsior, México, 10 de octubre de 1976.

Magaña Esquivel Antonio, Ionesco: un teatro gracioso y metafísico, en: Suplemento, El Nacional, México, 10 de enero de 1965.

Reyes Mara, El Rey se muere, en: Diorama de la cultura, Excélsior, México, 21 de enero de 1968.