

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

*Bérenger en Tueur sans gages y Rhinocéros.
Perfil de un personaje clave en la obra de Ionesco*

Tesina
que para optar por el grado de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Francesas)
presenta
Yrma Patricia Balleza Dávila

Asesora: Dra. Haydée Silva Ochoa
Ciudad Universitaria, noviembre de 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi mamá por su cariño y su paciencia, sin los cuales no habría llegado hasta donde ahora estoy. También quiero darle las gracias a mi papá por sus consejos.

Mi gratitud también va...

a mis hermanos Camila, Erik y Enrique, pues cada uno de ellos me ayudó a su manera;

a Romain Frogeais, por su apoyo incondicional y su confianza;

a mi abuela y a toda mi familia, por estar conmigo en todo momento;

a Alejandra Hernández, por sus atenciones y cariño;

a mis amigos Fernanda, Diana, Enoch, Ernesto, Martín y Lilian –por escucharme y apoyarme– y, en particular, a Angélica, por ocho maravillosos años de amistad y tantos recuerdos que siempre llevo conmigo;

a mis profesores y sinodales, por su comprensión, su apoyo y su paciencia; en especial a Haydée Silva, María Elena Isibasi, Monique Landais y Marianela Santovenia, por compartir su sabiduría y por ser excelentes profesoras; por ellas siento afecto y admiración.

Aprovecho también para dedicar este trabajo al Dr. Basilio Fernández y a la Dra. Ana Laura Martínez, pues sin ellos no gozaría de la salud que tengo ahora.

Finalmente, quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México. Estoy muy orgullosa de ser egresada de nuestra Máxima Casa de Estudios.

Índice

Introducción	4
Capítulo primero. Ionesco y su obra.....	7
1.1. Aproximaciones críticas a la obra de Ionesco	7
1.2. Elementos básicos de la producción literaria de Ionesco según el propio autor	12
1.3. Ionesco y Strindberg: aproximaciones en disenso.....	17
Capítulo II. Estudio de un personaje clave en la obra teatral de Ionesco: Bérenger	22
2.1. Bérenger, portavoz de Ionesco	22
2.2. Presentación general de Bérenger.....	28
2.3. Bérenger, ¿un arquetipo contemporáneo?	34
Capítulo III. Dos diálogos y dos monólogos de Bérenger en <i>Tueur sans gages</i> y <i>Rhinocéros</i>	38
3.1. Bérenger, Édouard y Jean: un binomio disyuntivo	38
3.2. Bérenger es puesto a prueba: estudio de dos monólogos	51
Conclusiones.....	61
Bibliografía.....	64
Traducción de las citas.....	66

Introducción

En 2014, han transcurrido poco más de sesenta años desde la primera representación de Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve* (1950). Durante el tiempo que separa ambos momentos, e incluso en fechas recientes, han surgido diversas críticas, interpretaciones, adaptaciones y opiniones acerca de la producción literaria en general de este autor y acerca de su producción teatral en particular. Podemos constatar que la obra de Ionesco continúa vigente, no sólo como tema de estudio en el campo académico o en el gusto del lector y espectador, sino también por su planteamiento de problemas actuales como la deshumanización, el descontento social, el terrorismo, la falta de compromiso, el malestar y el vacío existencial, entre otros. La obra dramática de Ionesco entusiasma o disgusta, pero difícilmente genera indiferencia: brillante, este teatro transgrede las reglas del teatro “clásico” según Aristóteles; es decir, un teatro que posee un argumento, una secuencia de planteamiento del problema (inicio, nudo y desenlace) y un diálogo lógico.

El teatro de Ionesco, además de ser provocativo, desarrolla temas sociales que afectaron a la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XX, tales como el terrorismo, el miedo ejercido por un agente que ambiciona el poder, la conflictiva relación entre la colectividad y la individualidad, la pérdida de la identidad y del sentido de la vida, la aceptación y la resignación de la mortalidad, el cuestionamiento de la ‘humanidad’ del individuo, entre otros. Desafortunadamente, estos problemas ya son de índole global y es por eso que consideramos a Ionesco como un autor visionario en la medida en que logra intuir una deshumanización que tiende a expandirse, como una enfermedad altamente contagiosa: baste recordar su pieza *Rhinocéros* (1959). Como ciudadano del mundo, Ionesco decide presentar en sus obras este cambio que si bien anuncia un futuro incierto, al menos deja entrever cierta esperanza.

El presente trabajo tiene como propósito analizar la figura del personaje Bérenger, que puede ser considerado el portavoz de Ionesco, según la crítica Rosette Lamont, y agente principal de la tetralogía compuesta por *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le piéton de l'air* y *Le roi se meurt*. Según explicaremos más adelante, nos limitaremos aquí a analizar las dos primeras obras.

¿Por qué Bérenger? Bérenger, además de ser portavoz del autor y de ser el agente

principal de la tetralogía ya mencionada, es un personaje que afronta dificultades sociales como la enajenación y la indiferencia; asimismo, batalla con el lenguaje dado que éste muchas veces no logra transmitir su angustia y sus preocupaciones; por otro lado, se reta a sí mismo al luchar contra sus defectos como la timidez y negligencia, y llega a oponer resistencia contra el sistema colectivo, cuando éste reprime el libre pensamiento y la crítica.

El formato de esta tesina consta de tres capítulos. El primero lleva por título “Ionesco y su obra” y tiene por objetivo plantear, a grandes rasgos, los elementos principales de este teatro, a partir de textos especializados, tales como *The Theatre of the Absurd* (1961) de Martin Esslin, *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia* (2000) de Antonio González y Cécile Vilvandre o bien *Les grandes théories du théâtre* de Marie-Claude Hubert. Analizaremos asimismo diversos textos de Ionesco como *Notes et contre-notes* (1966) y *Théâtre complet* (1991) con la finalidad de dar un panorama que permita una mejor comprensión para los capítulos siguientes.

El segundo capítulo, intitulado “Estudio de un personaje clave en la obra teatral de Ionesco: Bérenger”, tiene como objetivo estudiar más de cerca la figura del personaje, el cual está íntimamente ligado al autor, pues se le considera como su portavoz. Únicamente analizaremos las dos primeras obras de la tetralogía: *Tueur sans gages*¹ (1972) y *Rhinocéros* (1959) debido a que en estas dos el título está enfocado al mal que Bérenger debe enfrentar, es decir a un asesino sin sueldo y a una manada de rinocerontes. En *Le piéton de l'air* y *Le roi se meurt*, el título va dirigido a Bérenger cuya problemática reside en sí mismo. En este capítulo nos interesaremos por la figura de Bérenger, explorando en particular su vínculo con el autor, en la medida en que ambos se preocupan por temas como la muerte y la desarticulación del lenguaje. Este apartado está dividido en tres secciones, cada una de las cuales desarrolla un eje específico del personaje. Así, el primer eje se concentra en el aspecto físico del protagonista; el segundo eje se enfoca en la personalidad de Bérenger, con especial énfasis en las razones que fundan su postura cómico-trágica ante la deshumanización vigente; el tercer eje, que podríamos calificar de arquetípico, indaga hasta qué punto la figura de Bérenger puede ser vista como un arquetipo posmoderno al expresar la visión pesimista de la posguerra (después de 1947). Para el desarrollo de este

¹ Partiremos de la versión corregida de 1972 y no de la de 1958.

capítulo, nos basaremos en diversos estudios de diferentes críticos y estudiosos, entre ellos *Ionesco's Imperatives* (1993) de Rosette Lamont.

El último capítulo lleva por título “Dos diálogos y dos monólogos en *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*” y amplía el análisis de Bérenger, a partir de cuatro parlamentos. Los dos diálogos ponen en escena las discusiones centrales de Bérenger con su mejor amigo. Para el caso de *Tueur sans gages*, se trata de Édouard, y para el caso de *Rhinocéros*, se trata de Jean. Consideramos estos diálogos importantes debido a las interrogantes que generan en los personajes y en el espectador. En ambos casos, la charla de estos buenos amigos termina por convertirse en una discusión desagradable y caótica.

Los dos monólogos elegidos exponen temas filosóficos y sociales. Ambos se dan al final de la obra y generan una especie de debate con el lector y/o espectador, al poner en tela de juicio temas profundos y difíciles de tratar como la deshumanización y la indiferencia. Acompañados de sentimientos encontrados –angustia, soledad, fracaso, ilusión, esperanza–, van entretejiendo un ambiente que busca la resolución de los problemas presentados en ambos monólogos. Este capítulo, de corte más conceptual que los anteriores, se sustenta en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (2003) y en textos como *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1976) de Valentín Voloshinov y *L'analyse structurale du récit* (1981) de Roland Barthes; las definiciones tomadas de los autores citados nos ayudarán a delimitar y a contextualizar mejor las ideas presentadas en nuestro análisis.

Capítulo primero.

Ionesco y su obra

Este capítulo presenta, a grandes rasgos, las características más representativas del teatro de Eugène Ionesco. Para ello, hemos elegido tres tipos de acercamiento a la obra. Empezaremos por dar voz a los críticos, cuyo mosaico de opiniones y comentarios enriquece nuestra lectura acerca de la obra del autor. Enseguida, completaremos este panorama con el estudio de los cuatro elementos básicos que aporta el propio autor: la idea de lo cómico-trágico, la desarticulación del lenguaje, la proliferación y el ciclo Bérenger. Por último, expondremos las influencias que Ionesco, a nuestro parecer, retoma sin darles abiertamente crédito. Entre los estudiosos del teatro contemporáneo en cuya obra nos basaremos a lo largo de este capítulo están Esslin, Barthes, Lemarchand, Gautier, Jeneer, Lamont y el propio Ionesco. La finalidad es ilustrar aproximaciones diversas a este peculiar teatro y demostrar las influencias del mismo sobre la dramaturgia contemporánea.

1.1. Aproximaciones críticas a la obra de Ionesco

Es posible partir de diversas teorías para estudiar el teatro de Ionesco; sin embargo, hemos decidido presentar en un principio la postura más ampliamente conocida y citada, a saber, la del crítico Martin Esslin, quien en 1961 acuña el término de “teatro del absurdo” (Esslin, 1961: XII). Esslin pone gran empeño en definir un teatro que resultaba ajeno y desconocido para gran parte del público e incluso para los críticos de la época. Once años después de la primera representación de una obra considerada como la primera puesta en escena del teatro del absurdo (*La cantatrice chauve* en 1950), Esslin busca delimitar las características que singularizan ese tipo de teatro. Es importante señalar que el teórico tuvo la oportunidad de entrevistar a los principales dramaturgos cuya obra suele ser incluida dentro del teatro del absurdo: Samuel Beckett, Arthur Adamov y Eugène Ionesco.

¿Qué debe entenderse por “teatro del absurdo”? En primer lugar, Esslin esclarece que este movimiento difiere de la escuela surrealista, basada en manifiestos colectivos y cuya definición, propuesta por André Breton y retomada por los demás integrantes del grupo, explica y fundamenta las características y objetivos del movimiento surrealista. En efecto, es erróneo pensar que los dramaturgos del absurdo tuvieron un propósito explícito

en común (Esslin, 1961: XVIII); la categorización proviene pues de una lectura externa, que identifica en la obra de diferentes autores rasgos coincidentes.

Esslin parte de la siguiente definición de lo absurdo: “*‘Absurd’ originally means ‘out of harmony’, in a musical context. Hence its dictionary definition: ‘out of harmony with reason or propriety, incongruous, unreasonable, illogical’.* In common usage in the English-speaking world, *‘absurd’ may simply mean ‘ridiculous.’*”^{i,2} (Esslin, 1961: XIX). El teatro del absurdo expone por ende el estado de irracionalidad, a través de diferentes elementos como la deformación del lenguaje, el juego entre lo consciente y lo inconsciente, la manifestación onírica; presenta además situaciones desde una perspectiva poco probable y las exagera. Por añadidura, el personaje principal suele manifestar algún rasgo cómico, a la manera de un “*clown*”. El teatro del absurdo no propone resoluciones dramáticas, pues su propósito es más bien generar cuestionamientos. La unión de todas estas particularidades resulta extraña para el espectador y el lector acostumbrados a la coherencia obligada del teatro clásico, sujeto a las unidades de tiempo, de espacio y de acción definidas por Aristóteles y la lógica causal.

Por su parte, Ionesco, entrevistado por Esslin, indica: “*Absurd is that which is devoid of purpose...Cut off from his religious, metaphysical and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless*”.ⁱⁱ (Esslin, 1961: XIX) Entonces, el absurdo es un estado emocional que se aproxima a una pesadilla. El ser humano ha perdido la voluntad de vivir y este pesar desemboca en una angustia que el teatro del absurdo manifiesta, despojando al individuo de sus tradiciones y de sus orígenes. La intención de este teatro es invitar al espectador y al lector a reflexionar, dado que el autor sólo presenta la situación, el conflicto, sin dar una conclusión. Este teatro plantea interrogantes sin conceder respuestas, por lo que se puede afirmar que es de índole esencialmente filosófica.

Después de la Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, distintos autores desarrollan diversas aristas en cuestión del absurdo. Esslin se ve en la necesidad de esclarecer la diferencia principal entre los autores existencialistas como Albert Camus,

² Para facilitar la lectura de las citas en inglés y francés, hemos incluido en nuestro trabajo la traducción de las mismas, ya sea a partir de las versiones en español ya existentes (en cuyo caso indicamos la referencia correspondiente), ya sea elaborando nuestra propia traducción. Sin embargo, para aligerar la presentación visual del texto, hemos reunido tales traducciones al final del documento, señalándolas con numeración romana.

Jean-Paul Sartre o Jean Anouilh y autores del absurdo como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet. Esslin explica que la diferencia principal radica en que los primeros: “*present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought*”.ⁱⁱⁱ (Esslin, 1961: XIX) Dicho de otra forma, aquellos que no pertenecen al teatro del absurdo expresan la angustia y el sinsentido con un discurso lógico y claro, en tanto que los dramaturgos del absurdo se aproximan a estos temas de forma incoherente, sin pasar por un proceso de análisis y, únicamente, se limitan a la presentación. Esta elección ayuda a percibir la sinrazón de la condición humana de una manera impactante, ya que las obras presentan en sí mismas la estructura ilógica del pensamiento y, por ende, de la vida.

Esslin plantea que el teatro del absurdo tiene la intención de denunciar y destacar toda una serie de elementos como los diálogos sin sentido: balbuceos y discusiones que giran en torno a temas contradictorios (Esslin, 1961: XVIII); además, menciona la importancia de recurrir a la semiótica, la lingüística y la historia como herramientas para el entendimiento de este teatro.

Esslin, por el hecho de acuñar y posteriormente definir el término que habría de servir para identificar a un conjunto de dramaturgos, cobra especial relevancia en la crítica. Sin embargo, el teórico británico no es el único que intenta definir este antiteatro. A partir de la segunda mitad del siglo XX, críticos como Roland Barthes, Jacques Lemarchand, Jean-Baptiste Jeneer y Jean-Jacques Gautier, hablan de este teatro provocativo, producto de una suma de factores vanguardistas como la deformación del lenguaje (*Ubu Roi*, 1896), el monólogo interior (*Ulysses*, 1922), la cuestión onírica (surrealismo, 1920) entre otras características; es decir, la complacencia del autor hacia el público empieza a ser cuestionada. En respuesta al teatro de Ionesco, los críticos suelen tomar una postura marcadamente a favor o en contra. Comenzaremos por presentar la crítica positiva de Roland Barthes y de Jacques Lemarchand y posteriormente, abordaremos la negativa.

Roland Barthes, en sus *Écrits sur le théâtre* (2002)³, desarrolla el concepto de vanguardia y explora el nacimiento de ésta: “*En somme, pour qu’il y ait avant garde, il semble que la société doive réunir deux conditions historiques: un art régnant de nature passablement conformiste, un régime de structure libérale; autrement dit, il faut que la provocation retrouve à la fois sa raison et sa liberté*”^{iv} (Barthes, 2002: 297). El teatro de Ionesco reúne ambos elementos (un arte que rechaza el conformismo y aplaude el liberalismo) y los ilustra en su pieza *L’impromptu de l’Alma* (1955), cuando Bartholomeus I dice: “*Le public ne doit pas s’amuser au théâtre!*”^v (Ionesco, 1991: 440). Para el autor, es clara la apatía del público burgués pues la mayoría no quiere reflexionar ni pensar y mucho menos ejercer una crítica. Entre el público predomina la idea del teatro como mero entretenimiento, que no va más allá de una representación con un planteamiento, un nudo y un desenlace.

Como crítico y filósofo, Barthes se da a la tarea de analizar este teatro “desprovisto de objetivo” y señala que el Teatro del absurdo tiene un mensaje y una intención: la reflexión y el planteamiento de preguntas. No obstante, la postura de Ionesco frente a esta situación es de burla: “No hay que hacer nuevos esfuerzos, no hay que fatigarse, más vale aburrirse haciendo creer que uno se divierte” (Ionesco, 1969: 121). Barthes parte de esta declaración para invitar al público a realizar un juicio, a participar y a darse la oportunidad de presenciar algo totalmente nuevo, argumentando que la mayoría de las veces la crítica no le hace justicia a la obra, pues las reseñas críticas suelen ser consultadas por los espectadores potenciales con el objetivo de saber si vale la pena o no invertir tiempo y dinero en asistir a una representación. Barthes cuestiona la apatía y la disposición del público, y afirma que la obra de Ionesco ofrece algo novedoso que vale la pena conocer y analizar, en la medida en que ésta evoluciona hacia un teatro humanizado (Barthes, 2002: 305).

Jacques Lemarchand, por su parte, hace énfasis en la originalidad y en la expresividad del teatro de Ionesco redactando una apasionada crítica acerca de la obra *Victimes du devoir* (1953) publicada el 7 de marzo de 1953 en *Le Figaro littéraire*:

Il me semble qu’avec Victimes du devoir, M. Ionesco s’est approché plus qu’il ne l’avait

³ Publicada en 2002, esta antología de textos críticos de Barthes reúne ensayos escritos en su mayoría entre 1953 y 1960.

encore fait de ce à quoi il veut amener son théâtre. Ce n'est pas un théâtre symboliste, ce n'est pas un théâtre psychologique, ni poétique, ni surréaliste, ni social. Il est pour moi un théâtre d'aventure comme on dit 'un roman d'aventure' et peu importe que, comme c'est le cas pour Victimes du devoir, l'aventure soit intérieure.^{vi} (Ionesco, 1991: 1562)

Lemarchand advierte una particularidad en el teatro de Ionesco: se trata del tono cómico-trágico que, en su opinión, logra exponer un mensaje que va más allá de una intención simbólica, poética o psicológica. El hecho de que el dramaturgo se limite a esbozar una aventura termina por enriquecer la obra que permanecerá siempre abierta. En efecto, al autor lo único que parece preocuparle es escribir y crear mundos posibles: “*Mon théâtre est très simple [...] visuel, primitif, enfantin*”.^{vii} (Encyclopædia Universalis, 2000: 380)

Si bien la crítica positiva hacia la obra de Ionesco es frecuente, la crítica negativa también lo es. En este apartado, citaremos la postura de Jean-Jacques Gautier, novelista, crítico del teatro y columnista del periódico *Le Figaro*, así como la de Jean-Baptiste Jeener, crítico y columnista en *Le Monde*; ambas datan de mediados del siglo XX. La crítica del primero es cáustica y sumamente negativa:

Je ne crois pas que M. Ionesco soit un génie ou un poète; je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important; je ne crois pas que M. Ionesco soit un homme de théâtre; je ne crois pas que M. Ionesco soit un penseur ou un aliéné; je crois que M. Ionesco est un plaisantin (je ne peux pas croire le contraire, ce serait trop triste), un mystificateur, donc, un fumiste.^{viii} (Ionesco, 1991: L)

Gautier no reconoce la novedad del teatro de Ionesco. Ve en su teatro una “mala broma”, que no ofrece absolutamente nada. Esta postura radical demuestra que es difícil permanecer indiferente a este teatro, pues el teatro de Ionesco es provocación.

En 1950, Jeener –uno de los primeros críticos en escribir sobre la obra teatral de Ionesco– reseña en *Le Monde* su experiencia tras haber asistido a la puesta en escena de *La cantatrice chauve*: “*You laugh for the first five minutes, but are these five minutes worth an hour of boredom?*”^{ix} (citado por Lamont, 1993: 245). Esta opinión ilustra claramente las expectativas de quien considera que la función de la obra de teatro es entretener al espectador.

Ionesco rebate tanto las críticas positivas como las negativas. A Barthes lo cuestiona por comparar su obra con el teatro de Brecht (que es un teatro político), mientras que a Gautier lo califica de: “*the personification of universal stupidity*.”^x (citado por Cabell, 1966: 60). Aun cuando en sus obras Ionesco no pretenda dar lecciones, sí está interesado

por las interpretaciones posibles de su obra. Los textos críticos del propio dramaturgo arrojan luces sobre sus intenciones y a ellos dedicaremos el siguiente subcapítulo.

1.2. Elementos básicos de la producción literaria de Ionesco según el propio autor

Ionesco (véase más abajo fig. 1) es un autor nacido en Rumania en 1909. Pasó gran parte de su infancia y el inicio de su adolescencia (1913-1925) en Francia. Habiendo regresado a Europa del Este en 1925, es testigo de los movimientos fascistas en su país de origen. Retorna provisionalmente a Francia entre 1938 y 1940, donde se instala definitivamente en 1942. Una vez ahí continúa dedicándose a la crítica y a la creación literaria. Establecerse en Francia no le garantiza tiempos de paz, pues nuevamente es víctima de una guerra que transforma Europa. Ionesco es un autor sensible y no permanece indiferente a la situación de su tiempo.



Figura 1. Ionesco y sus actores (Barrault, 1965: 11)

A lo largo de esta investigación, estudiaremos datos relacionados con cuatro puntos elementales en la producción teatral de Ionesco: lo cómico-trágico, la desarticulación del lenguaje, la proliferación de objetos, emociones y sensaciones y el ciclo de Bérenger. Hemos decidido enfocarnos en estos cuatro aspectos por su estrecho vínculo con el tema central de esta tesina, a saber, el personaje recurrente de Bérenger.

a) Lo cómico-trágico

Notes et contre-notes (1966) es un texto que, además de exponer las experiencias de Ionesco en el ámbito teatral, explica lo que el autor entiende por cómico-trágico. Para empezar, Ionesco confiesa cierta repulsión por el teatro y afirma que prefiere leer que asistir a una representación. El dramaturgo justifica esta declaración argumentando que las emociones manifestadas por los actores no le transmiten compasión sino hipocresía, para el caso de una tragedia. Subraya que la preocupación del autor por tornar “humana” la obra a veces resulta contraproducente. En su opinión, la exageración de sentimientos conduce a un resultado grotesco que no refleja en lo más mínimo la condición humana.

Por estas razones, Ionesco decide llegar a un equilibrio de realidades que se complementan y es ahí donde menciona el adjetivo “cómico-trágico”. El estado de vacío y de angustia, la falta de interés por la vida son sentimientos que no son ajenos a nadie y que pueden ser representados bajo un tono de burla que produce la “catarsis” teatral, a partir de una risa nerviosa que, sin duda, es más impactante aun si carece de lo heroico que festeja la tragedia:

Le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique. Le comique n'offre pas d'issue. Je dis: «désespérant», mais, en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l'espoir. Pour certains, le tragique peut paraître, en un sens, réconfortant, car, s'il veut exprimer l'impuissance de l'homme vaincu, brisé par la fatalité par exemple, le tragique reconnaît, par là même, la réalité d'une fatalité, d'un destin, de lois régissant l'Univers, incompréhensibles parfois, mais objectives. Et cette impuissance humaine, cette inutilité des efforts peut aussi, en un sens, paraître comique.^{xi} (Ionesco, 1966: 61).

Lo “cómico-trágico” se refiere entonces a elementos que coexisten y que, según Ionesco, no son ni buenos ni malos en un sentido ético; sencillamente, están presentes en la vida: “*On ne peut pas trouver de solution à l'insoutenable, et seul ce qui est insoutenable est profondément tragique, profondément comique, essentiellement théâtre*”^{xii} (Ionesco, 1966: 52). En resumen, lo cómico resulta ser más fatalista que lo trágico, dado que el heroísmo no

está presente y no hay salida. La vida del hombre es una tragedia porque es insignificante y la única salida es la burla y la autoderisión. Es un rasgo del teatro francés desde Molière.

b) La desarticulación del lenguaje

En lo que respecta a la desarticulación del lenguaje, para Ionesco resulta transgresiva: “*si nous sommes dans l'impossibilité de rétablir la continuité que nous avons postulée, alors, nous avons le sentiment d'une rupture dans le contrat qui préside à tout dialogue.*”^{xiii} (citado por Bancquart, 1992: 388) Esta idea está presente en sus primeras obras como *La cantatrice chauve*, *La leçon* o *Les chaises*. Esta forma de deconstruir el diálogo, de trasgredir la lógica y de presentar el tiempo y el espacio a partir de una estructura no convencional, es considerada por el público y la crítica ya sea como un rasgo de lo auténtico y lo original, ya sea como algo aburrido, incomprensible y poco digno de interés.

Por regla general, el diálogo es la herramienta perfecta para permitir la comunicación de ideas y sentimientos y, por ende, promover un mejor entendimiento. Ahora bien, Ionesco pone en escena diálogos que muy por el contrario ilustran la incapacidad de comunicación entre los personajes. Así, al final de *La cantatrice chauve*, cada personaje sigue el hilo de su propia idea sin atender lo expuesto por sus interlocutores, fuera de toda lógica comunicativa:

MADAME SMITH: *Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.*

MADAME MARTIN: *Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.*

MONSIEUR SMITH: *Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.*

MONSIEUR MARTIN: *Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du chêne naît un chêne, tous les matins à l'aube.*

MADAME SMITH: *Mon oncle vit à la campagne mais ça ne regarde pas la sage-femme.*^{xiv} (Ionesco, 1991: 39).

La desarticulación del lenguaje pone de manifiesto la imposibilidad de comunicación dentro de un sistema basado en fórmulas que no garantizan la claridad que supone el lenguaje. Por esa razón, Ionesco considera importante la renovación del lenguaje: es necesario cambiar la estructura para pensar de otra forma y no permanecer estáticos, inmutables. El lenguaje es un sistema vivo y como tal no está exento de ajustes ni de errores. Ionesco afirma: “*To renew the language is to renew the conception, the vision of*

the world. Revolution consists in bringing about change in mental attitudes.”^{xv} (Esslin, 1961: 82) Por lo tanto, la renovación del lenguaje implica la reinterpretación de la forma de concebir el mundo. Hay que aprovechar y explotar la riqueza que éste contiene. Asimismo, para Ionesco es importante que la creatividad artística exprese las cosas a partir de una nueva estructura: “*L’œuvre est importante dans la mesure où elle invente ses propres règles.*”^{xvi} (Ionesco, 1991: XLIV). La provocación y la innovación son el verdadero arte para Ionesco. El hecho de cambiar las reglas establecidas permite que el arte sea la fuente inagotable de múltiples manifestaciones humanas.

c) La proliferación

La proliferación es un tema que no sólo está presente en el trabajo literario de Ionesco, sino que también forma parte de su vida. Ionesco confiesa a Claude Bonnefoy: “*Vraisemblablement, accélération et prolifération font partie de mon rythme, de ma vision*”.^{xvii} (Ionesco, 1991: 1599). Más adelante, agrega “*De son propre aveu, l’auteur est cyclothymique sujet à des changements d’humeur qui s’expliquent par ce que la psychanalyse nomme des tendances ‘maniaco-dépressives’.*”^{xviii} (Ionesco, 1991: 1599). Este interés hacia la proliferación se ve proyectado en múltiples obras como *Jacques ou la soumission* (1950), *Les chaises* (1951), *Amédée ou comment s’en débarrasser* (1954), *Tueur sans gages* (1958), *Rhinocéros* (1959), entre otras. Ionesco expone la desmesura de una forma que termina por asfixiar al lector/espectador, por transmitir la pérdida del control, dado que no sólo se encuentra en objetos e ideas sino también en lugares, sucesos:

[...]chez Ionesco, tout peut proliférer: les objets, les animaux, les êtres, le langage, les nombres, les comportements et les catégories de pensée. L’anomalie devient la norme dans un univers placé sous le signe de l’addition, de la multiplication et de la croissance exponentielle. Même le non quantifiable est en expansion : un cadavre grandit, l’idéologie s’épanouit, l’érotisme et l’agressivité envahissent les êtres, à moins que ce ne soit un sentiment de dépression.^{xix} (Ionesco, 1991: 1598)

A partir de esta cita, entendemos que para el autor todo puede proliferar; no obstante, cada tema llevado al límite tiene un sentido y un significado diferente. Por ejemplo, el hecho de multiplicar los objetos se ha interpretado como un recordatorio de la condición humana: “*Cette prolifération matérielle cerne violemment la solitude humaine, rappelle à l’homme qu’il va devenir objet à son tour.*”^{xx} (Encyclopædia Universalis, 2000: 378).

De tal manera, los seres humanos necesitan estar rodeados de objetos para poder contrarrestar el vacío existencial con que lidian día tras día. El ser humano no tolera la soledad y suele rodearse de objetos en su afán por evitar estar solo. Ello termina por convertirlo en un objeto que da uso y valor a su propia existencia. Esto puede verse en *Les chaises*, obra en la que una pareja de ancianos espera la llegada de muchos invitados imaginarios. Mientras éstos van llegando, el escenario se llena de sillas (interpretadas como remordimientos implacables) (Ionesco, 1991: 1533), hasta asfixiarlos y deprimirlos tanto que optan por suicidarse. Algo semejante ocurre con un discurso llevado al exceso, como sucede al final de *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*, rasgo que profundizaremos en el tercer capítulo.

d) El ciclo de Bérenger

Bérenger es un personaje clave y recurrente en la obra de Ionesco, y permite despertar en el espectador interrogantes metafísicas: “*Bérenger défend son humanité, refuse d’être décervelé, non au sens politique, mais au sens métaphysique d’une chute dans la ‘banalité’ quotidienne du on meurt.*”^{xxi} (Bancquart, 1992: 390). El ciclo de Bérenger está compuesto por *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le piéton de l’air* y *Le roi se meurt*. En este ciclo, Ionesco expresa a través de Bérenger el malestar y la angustia que le provoca la muerte física y anímica. Para Ionesco el saberse mortal es una realidad que paraliza.

El autor, a lo largo de esta tetralogía, construida a partir de diferentes historias y escenarios, presenta a Bérenger como un ser solitario y perdido (aún sabiendo que se trata de un individuo único y auténtico). En efecto, independientemente de lo que haga sus acciones serán inútiles y terminarán por asfixiarlo. De obra en obra, la angustia y la desesperación de Bérenger van en aumento. Poco importa que Bérenger sea un ciudadano comprometido, un luchador humanista, un poeta que decide vivir en las nubes o un rey; la muerte y la soledad son realidades que acechan a este personaje que intenta superar las adversidades que se le presentan. Bérenger está condenado a vivir solo en una colectividad, dentro de la cual la comunicación es imposible: “*Le plus souvent mes personnages disent des choses très plates parce que la banalité est le symptôme de la non communication. Derrière les clichés, l’homme se cache*”^{xxii} (Bancquart, 1992: 391).

En la tetralogía, Bérenger debe enfrentarse a enemigos cada vez más complejos y

elaborados, que van desde un asesino sin escrúpulos hasta la misma muerte, pasando por un grupo de rinocerontes cuyo número aumenta exponencialmente y que tiene como fin erradicar a la humanidad, así como por una desesperación creciente al no encontrar un lugar en la sociedad.

1.3. Ionesco y Strindberg: aproximaciones en disenso

En la producción teatral de Ionesco hay elementos inspirados por otros autores. Entre ellos, destaca en el marco de nuestro análisis August Strindberg. En efecto, aun cuando Ionesco no admita haber sido influenciado por el autor sueco, a cuyo drama califica de “*insuffisant et maladroit*”^{xxiii} (Ionesco, 1966: 52), hay entre la obra de ambos ecos significativos que aportan elementos para nuestro propio acercamiento. A continuación veremos en qué consisten.

Strindberg, nacido en 1849, y cuya producción literaria se concentra entre 1879 y 1910, es autor de numerosas obras teatrales, novelas y poemas. Gran parte de su obra se cataloga dentro del movimiento naturalista, aunque posteriormente incursiona en temas oníricos y de la existencia humana. Suele considerarse que la obra que mejor representa este último tema se llama *A Dream Play* (1901).

In this dream play [...] the author has tried to imitate the disconnected but apparently logical form of the dream. Everything can happen; everything is possible and likely. Time and space do not exist; on an insignificant basis of reality the imagination spins and waves new patterns: a blending of memories, experiences, free inventions, absurdities and improvisations. The characters split, double, redouble, evaporate, condense, scatter and converge. But one consciousness rules them all: the dreamer's; for him there are no secrets, no inconsequence, no scruples, no law. He does not judge, does not acquit, simple relates; and as the dream is usually painful [...] a note of sadness and sympathy for every living creature [...] Sleep, the liberator, appears often as painful, but, when the torture is at its very peak, waking comes reconciling suffering with reality, which however painful it may be still at this moment is a delight compared with the tormenting dream.^{xxiv} (Strindberg, 1973: 19)

Strindberg, consciente de la estructura vanguardista de su propuesta, redacta esta advertencia para facilitar la lectura y subrayar la particularidad de la obra: en ella, todo es posible. Strindberg destaca cómo la temporalidad y el espacio son los grandes ausentes, rasgo que permite entrever lo inconsciente como un estado más real, doloroso y profundo que el mismo estado consciente, donde al menos existen protecciones que se interpretan como códigos sociales y civiles que difícilmente se pueden transgredir.

Es posible establecer una convergencia entre varias obras de Ionesco y Strindberg. Anteriormente hemos citado una escena de *Rhinocéros* en la que se discute la estructura de un silogismo. Strindberg, por su parte, también pone en jaque las leyes de la lógica y lo hace cuestionando la duración del tiempo en la obra *A Dream Play*.

SCHOOLMASTER: *How long do you think time and space exist? ... Assume that time exists. Then you should be able to say what time is! What is time?*

OFFICER: *Time... (Considers) I can't say it [...] Can you say what time is, sir?*

[...]

SCHOOLMASTER: *Time? ...Let me see! [...] While we're speaking, time flies. So time is something that flies while I speak!*

ONE BOY (gets up): *You're talking now, sir, and while you're talking, I fly, so I'm time!*
(Flees)

SCHOOLMASTER: *That's absolutely right according to the laws of logic!*

OFFICER: *But then the laws of logic are crazy, for Nils who fled can't be time!*

SCHOOLMASTER: *That, too, is absolutely right according to the laws of logic, though it is crazy!*

OFFICER: *Then logic is crazy!*

SCHOOLMASTER: *It really looks like it! But if logic is crazy the whole world is crazy... (Strindberg, 1973: 57).^{xxv}*

Otro aspecto que ambos autores exploran es el malestar causado por la monotonía humana, aunque cada autor la expone de una forma diferente. En el caso de Strindberg, en *A Dream Play*⁴, se trata de un matrimonio de recién casados que tiene un bebé y cuya madre no quiere realizar los deberes de la casa pues la actividad no produce en ella sino aburrimiento. Ella siente que su vida carece de sentido, sufre de un vacío existencial que su esposo acentúa al recordarle que debe realizar las tareas, pues así está establecido, es una ley.

LAWYER: *[...] In the meanwhile, return to your duties or I'll sue you, [...]*

DAUGHTER: *Return? To the stove, with the pot filled with cabbage, the baby's clothes...*

LAWYER: *Yes, indeed! We have a big washing today [...]*

DAUGHTER: *Am I going to do it over again?*

LAWYER: *All of life is only repetitions... [...] However, come back to your home!*

DAUGHTER: *I'd rather die!*

⁴ *A Dream Play* es una obra que presenta a Indra, un ser divino que se disfraza de ser humano con la finalidad de conocer los conflictos de la vida terrestre, interpretando el papel de la "hija".

LAWYER: *Die? You mayn't! First it's so disgraceful your body'll be outraged, and afterward... you're damned! It's mortal sin!*

DAUGHTER: *It isn't easy to be a human being!*

ALL: *Right!* (Strindberg, 1973: 61).^{xxvi}

En el caso de Ionesco, la obra *La cantatrice chauve* comienza con la escena donde la señora Smith habla de comida mientras su esposo, el señor Smith, lee el periódico. La forma de este diálogo deja entrever que ambas acciones son repetidas todos los días. Además, la pieza concluye con la misma escena, aunque esta vez interpretada por la señora y el señor Martin, amigos de los Smith.

MME. SMITH: *Tiens, il est 9 heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.*

M. SMITH, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

MME. SMITH: *Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise.*

M. SMITH, Continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

MME. SMITH: *Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure.*

M. SMITH, Continuant sa lecture, fait claquer sa langue^{xxvii}(Ionesco, 1991: 9).

*

Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme. Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement.^{xxviii} (Ionesco, 1991: 42).

Ambos dramas sugieren la repetición como una condena consciente o inconsciente. Finalmente, el ser humano se rige por la rutina y por los ciclos. Muchas veces, si éstos son modificados, cabe la posibilidad de un descontrol o desequilibrio. El miedo al cambio y la ansiedad de perder la autoafirmación terminan por alentar la monotonía. Esta imagen se repite día a día y ningún ser humano escapa de ella.

Estudiosos como Gabriel Marcel califican la obra *Victimes du devoir* como cacofónica, refrito de Strindberg (Lamont, 1993: 245). Por su parte, el investigador Jean-Marie Maillefer, refiere en una publicación llamada “Un précurseur du théâtre de l'absurde” que el drama de Strindberg es importante por ser el primero en aprovechar diferentes rasgos de lo que ulteriormente será llamado teatro del absurdo (Maillefer, 2000).

Podemos pensar que su espíritu visionario y creador le permite hacer uso de dichos elementos para señalar cuán absurda puede llegar a ser la existencia humana. También Esslin menciona a August Strindberg y le atribuye a su obra lo siguiente: “*the first to put on the stage a dream World in the spirit of modern psychological thinking was August Strindberg*”^{xxix} (Esslin, 1969: 250). Esslin afirma que en la obra de Strindberg podemos apreciar el intento y la inquietud por representar una perspectiva objetiva acerca del mundo onírico, es decir que el pensamiento puede ser expuesto.

Antes de concluir este subcapítulo, es importante mencionar brevemente algunos elementos más que Martin Esslin considera propios del teatro del absurdo, dado que varios de éstos son retomados por Ionesco: “1) ‘Pure’ theatre; i.e., abstract scenic effects as they are familiar in the circus or revue, in the work of jugglers, acrobats, [...] or mimes. 2) Clowning, footing and mad-scenes. 3) Verbal nonsense. 4) The literature of dream and fantasy, which often has a strong allegorical component”^{xxx} (Esslin, 1969: 230).

La tradición circense es fundamental y en especial la del payaso, que interpreta a un tonto cuyo comportamiento es absurdo y carece de la facultad de elaborar frases coherentes. Esta técnica de la incongruencia de los diálogos ha sido utilizada mucho antes que en el teatro del absurdo: “*Yet nonsense literature [...] have provide lustful release from the shackles of logic for many centuries. [...] The literature of verbal nonsense expresses more than mere playfulness. I’m trying to burst the bounds of logic and language [...] of the human condition itself*”^{xxxi} (Esslin, 1969: 240). Este aspecto se articula con el elemento barroco del sueño y la fantasía: en el primer caso, se parte de la premisa de que somos producto del sueño de un ser más complejo que nosotros; en el segundo, se pone énfasis en elementos inéditos y a menudo absurdos.

*

En este primer capítulo, hemos intentado exponer los rasgos elementales del teatro de lo insólito para comprender por qué el teatro de Ionesco es diferente al teatro tradicional; además, hemos identificado algunas características que resultarán claves en el análisis y la interpretación del personaje de Bérenger.

Destacamos el hecho de que la obra de Ionesco es provocativa, ya que su intención no es entretener sino hacer que el lector y el espectador reflexionen, opinen, debatan. El

teatro contemporáneo no es solamente un medio de diversión, pues busca a menudo generar preguntas acerca de nuestro papel y de nuestras obligaciones a un nivel colectivo e individual.

Ionesco está en contra de las ideas que sustentan que el teatro funciona como un vehículo de ideologías y que la misión del arte es representar la verdad absoluta; él opta por una visión más estructural, dado que privilegia la forma. Así, la construcción es lo más importante: a partir de la representación, tanto el espectador como el lector pueden generar sus conclusiones.

Por lo anterior, las obras de Ionesco permanecen abiertas a todo tipo de interpretación. La palabra y el lenguaje son elementos que definen el absurdo en Ionesco: “*la dénonciation du caractère dérisoire d’un langage vidé de sa substance, stérile, fait de clichés et de slogans*”^{xxxii} (Ionesco, 1966: 83) En efecto, éstas son herramientas de comunicación poco confiables. Podemos presentar el drama de Ionesco como un humanismo trágico, de tal forma que el ser humano vive en una continua encrucijada. Ése será el tema a desarrollar en el siguiente capítulo, a partir de la figura de Bérenger.

Capítulo II.

Estudio de un personaje clave en la obra teatral de Ionesco: Bérenger

Este capítulo tiene la intención de explorar la figura de Bérenger, personaje principal de *Tueur sans gages* (1972) y *Rhinocéros* (1959), con la finalidad de obtener una visión general y analítica del personaje. Es importante aclarar que nos basaremos en la versión final de *Tueur sans gages*⁵ de 1972 y no en la de 1959. Ionesco, en respuesta a los críticos, decidió reescribir la obra, con la intención de eliminar párrafos enteros que contenían demasiada “ingenuidad” y “sentimentalismo” (Mitterand, 1995: 495).

Este capítulo expone para empezar la relación que existe entre el autor y su personaje, quienes manifiestan su angustia a través de temas como el lenguaje desgastado y la muerte en una sociedad deshumanizada y no comprometida; enseguida, presenta a Bérenger abarcando su caracterización sentimental, su aspecto físico y su relación con otros personajes; finalmente, plantea por qué es posible considerar a Bérenger como una figura arquetípica.

Entre las fuentes consultadas para la elaboración de este capítulo, está una entrevista a Ionesco y textos suyos como *Présent, passé, présent* y *Notes et contre-notes*; así como la tesis de Jane R. Hiscott intitulada *L'angoisse existentielle chez Ionesco. Étude de Bérenger dans Tueur sans gages, Rhinocéros, Le piéton de l'air et Le roi se meurt*. Nos basaremos también en diccionarios literarios y en varios textos teóricos de autores como Vincent Jouve, Gilbert Durand, Charles Baudouin, Daniel Bergez y Pierre Barbéris, Liliane Frey-Rohn, Gustav Carl Jung y, por último, Rosette Lamont, cuyo texto *Ionesco's Imperatives* es fundamental para el estudio de Bérenger.

2.1. Bérenger, portavoz de Ionesco

En el teatro de Eugène Ionesco apreciamos dos temas que sustentan la gran mayoría de sus piezas teatrales: el lenguaje como una estructura estereotipada y la muerte. Ambos reflejan la angustia existencial al demostrar que es imposible concebir la vida sin ellos, pues son parte de la condición humana.

⁵ *Tueur sans gages* está basada en la *nouvelle* de Ionesco intitulada *La photo du colonel* (1955), y en la cual Bérenger ya está presente (Mitterand, 1995: 495).

El ciclo de Bérenger pertenece a la segunda etapa teatral del autor. Según dijimos antes, Bérenger es el protagonista de cuatro obras intituladas: *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le piéton de l'air* y *Le roi se meurt*. Nos limitaremos a revisar aquí las dos primeras, debido a las limitaciones de extensión de esta tesina, y por considerar que el estudio puede dividirse en dos binomios según aquello que los títulos permiten destacar: el primer binomio incluye a *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*, obras cuyo respectivo título menciona explícitamente el mal que Bérenger debe afrontar; el segundo binomio está compuesto por *Le piéton de l'air* y *Le roi se meurt*, donde los títulos remiten más bien a la función que Bérenger realiza. La semejanza en los títulos pone de relieve una semejanza temática en las obras, que es posible apreciar en los rasgos principales del personaje dentro de cada obra.

Tanto en *Tueur sans gages* como *Rhinocéros* –y, en menor medida, en las otras dos obras ya mencionadas– Bérenger como personaje principal logra expresar de diversas maneras el malestar de Ionesco, convirtiéndose así en portavoz del autor. La crítica Rosette Lamont habla en los siguientes términos del vínculo que existe entre el personaje y el autor:

Bérenger is Ionesco's witnessing self. He is both a type and an individual. He is structural entity, separate from society. Ionesco has often stated that he is profoundly suspicious of the structural form of groups, and of mass psychology. For him it is the self, not society, that is "a complete-self evident truth." Groups do not possess consciousness; they either obey blindly, or lead as a pack. Higher consciousness always transcends group thought. When he created his Bérenger, Ionesco brought into being a character who is nothing if not a questing, questioning self, a hero of thought, and even, in spite of himself, a hero of action.^{xxxiii} (Lamont, 1993: 125).

Podemos advertir que Bérenger es el medio que permite al autor externar ciertas angustias y preocupaciones. En las obras *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*, Bérenger se caracteriza por ser aquel que se rehúsa a permanecer indiferente ante la sociedad, optando por enfrentarse de manera solitaria a un problema colectivo relacionado con la enajenación. Para Ionesco y para Bérenger es antihumano perder la identidad y creer en ideales absolutos. El ejercicio crítico y reflexivo es una característica que ambos comparten.

Veamos a continuación cómo el personaje de Bérenger permite a su creador externar su postura en torno al lenguaje y la muerte.

a) El efecto de la desarticulación del lenguaje

Tanto en *Tueur sans gages* como en *Rhinocéros*, Bérenger se mantiene apartado de la masa. En ambas obras, la colectividad apoya una ideología indiscutible y totalitaria, estructurada en torno a un lenguaje repetitivo, hecho de meras fórmulas. En *Tueur sans gages* esto se hace claramente patente al inicio del tercer acto, cuando Édouard y Bérenger van en busca del Comisario: justo en ese momento, aparece en escena un grupo de personas que escuchan el discurso político de la Tía Pipe. Bérenger no le presta atención; por el contrario, entre más argumentos irracionales da la Tía Pipe, más manifiesta Bérenger la necesidad de apartarse del lugar del mitin:

MÈRE PIPE: *Peuple, tu es mystifié. Tu seras démystifié. J'ai élevé pour vous tout un troupeau de démystificateurs. Ils vous démystifieront. Mais il faut mystifier pour démystifier. Il nous faut une mystification nouvelle.*

BÉRENGER à Édouard: *Partons. [...]*

MÈRE PIPE, à la foule: *Pour désaliéner l'humanité il faut aliéner chaque homme en particulier... et vous aurez la soupe populaire ! [...]*

MÈRE PIPE, à la foule: *Quant aux intellectuels... Nous les mettrons au pas de l'oie! Vive les oies! En démystifiant les mystifications, depuis longtemps démystifiées, les intellectuels nous foutront la paix. Ils seront niais, donc intelligents. Ils seront courageux, c'est-à-dire lâches, lucides, c'est-à-dire aveugles.*

ÉDOUARD: *Vive la Mère Pipe!*

BÉRENGER à Édouard: *Ce n'est pas le moment de faire le badaud. Laissez la Mère Pipe.*^{xxxiv} (Ionesco, 1991: 520).

La Tía Pipe, con su discurso dirigido a la masa, busca entorpecer todo tipo de manifestación intelectual, impidiendo así el ejercicio de la reflexión. Mientras la multitud escucha y aplaude este discurso, Bérenger lo ignora, pues él no está enajenado y rechaza todo argumento de la Tía Pipe. De esta forma, sabemos que Bérenger se siente incómodo y percibe en el discurso político un lenguaje estereotipado. No es relevante para el público que la Tía Pipe emplee una retórica absurda; al final, los seguidores la ovacionan. Las palabras han perdido un importante grado de significación para un grupo de personas enajenadas que prefieren ser guiadas por alguien capaz de resolver sus problemas inmediatos aunque, posteriormente, esto sea en su perjuicio.

En el caso de *Rhinocéros*, Bérenger se mantiene alejado y apartado de la manada de rinocerontes. La amistad que siente por Jean y el amor que profesa por Daisy no son motivos suficientes para unirse a esta nueva “sociedad”. Bérenger expresa su malestar y su

inconformidad por este cambio, que considera tanto irracional como injustificado:

DAISY: *C'est ça les gens. Ils ont l'air gais. Ils se sentent bien dans leur peau. Ils n'ont pas l'air d'être fous. Ils sont très naturels. Ils ont eu des raisons.*

BÉRENGER, joignant les mains et regardant Daisy désespérément: *C'est nous qui avons raison, Daisy, je t'assure. [...]*

DAISY: *Il n'y a pas de raison absolue. C'est le monde qui a raison, ce n'est pas toi ni moi. [...]*

BÉRENGER, tandis que Daisy pleure: *Eh bien, je n'ai plus d'arguments sans doute. Tu les crois plus forts que moi, plus forts que nous peut-être.*

DAISY: *Sûrement.*

BÉRENGER: *Eh bien, malgré tout, je te le jure, je n'abdiquerai pas, moi je n'abdiquerai pas.*

DAISY, elle se lève, va vers Bérenger, entoure son cou de ses bras: *Mon pauvre chéri, je résisterai avec toi, jusqu'au bout.*

BÉRENGER: *Le pourras-tu?*

DAISY: *Je tiendrai parole. Aie confiance. (Bruits devenus mélodieux des rhinocéros.) Ils chantent, tu entends? ^{xxxv} (Ionesco, 1991: 634).*

En este diálogo el lenguaje no es suficiente para persuadir. Bérenger intenta disuadir a Daisy de no unirse a la manada. Al parecer, lo consigue; sin embargo, al momento de escuchar el bramido de los rinocerontes, Daisy no logra ignorarlos. Ese sonido la atrae, le parece una invitación, mientras que para Bérenger es el llamado de la deshumanización que es necesario ignorar: “*Bérenger défend son humanité, refuse d'être décervelé, non au sens politique, mais au sens métaphysique d'une chute dans la 'banalité' quotidienne du on meurt.*”^{xxxvi} (Bancquart, 1992: 390).

Tanto a Ionesco como a Bérenger, los temas políticos y totalitarios parecen disgustarles. Autor y personaje manifiestan una preocupación por la deshumanización y la indiferencia. A menudo, la crítica atribuye un cometido político a las obras de Ionesco, a lo que el autor responde en *Le Figaro* el 30 de septiembre de 1976: “*Les passions politiques sont la déchéance et souvent la honte de l'humanité, sa médiocrité et sa bêtise.*”^{xxxvii} (Ionesco, 1991: LVI) Una vez más el lenguaje político se interpreta como un ejercicio impropio: en opinión de Ionesco, el juicio crítico se ve nulificado debido a las pasiones que desatan este tipo de discursos. La reflexión y el debate están fuera de lugar ante un grupo de personas que no hace más que ovacionar y exigir un discurso apasionado, emotivo y desarticulado.

b) La exaltación por la muerte

Pensar en la muerte perturba la existencia del autor y de Bérenger, por ser un proceso difícil de aceptar. Ionesco declara: “*J’ai toujours été obsédé par la mort. Depuis l’âge de quatre ans, depuis que j’ai su que j’allais mourir, l’angoisse ne m’a plus quitté. Comme si j’avais compris tout à coup qu’il n’y avait rien à faire pour y échapper et qu’il n’y avait plus rien à faire dans la vie... j’écris pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir.*”^{xxxviii} (Ionesco, 1966: 204). La muerte es para Ionesco una realidad paralizante, que se reproduce infinitas veces a lo largo de la historia de la humanidad como acto natural. Esto genera en el autor la necesidad de escribir, siendo la única manera de desahogar ese grito de malestar inevitable que lo ha acompañado desde niño y que, según vemos, también expresa por medio de Bérenger.

En *Tueur sans gages*, la muerte es para Bérenger un acontecimiento desafortunado, mientras que para los otros personajes se trata de un hecho indiferente o “natural”: el asesino no es quien tiene la culpa, sino las víctimas que no toman precauciones aun conociendo el *modus operandi* del asesino y no hacen nada por defenderse.

BÉRENGER, après un court silence: *Au moins, si vous aviez son signalement!*

L’ARCHITECTE: *Mais nous l’avons. Du moins celui sous lequel il opère! Son portrait est affiché sur tous les murs. Nous avons fait de notre mieux.*

[...]

BÉRENGER: *Mais alors, pourquoi ne sont-ils pas plus prudents? Ils n’ont qu’à l’éviter.*

L’ARCHITECTE : *Ce n’est pas si simple. Je vous le dis, il y en a toujours, tous les soirs, deux ou trois qui tombent dans le piège.*

[...]

Soudain, un cri se fait entendre, ainsi que le bruit sourd d’un corps tombant dans l’eau.

[...]

BÉRENGER, se tordant les mains: *Faites quelque chose, quelque chose... Intervenez, agissez!*

L’ARCHITECTE, calme, toujours assis, son sandwich dans la main, après avoir bu une gorgée : *C’est bien trop tard. Il nous a eus par surprise, une fois de plus...* (Ionesco, 1991: 493).^{xxxix}

Bérenger está atónito; la víctima es la señorita Dany, es decir, la secretaria del Arquitecto y la mujer de la cual Bérenger está enamorado. El Arquitecto, mientras tanto, argumenta que al final fue culpa de ella por haber renunciado a su puesto, el cual la mantenía a salvo. Ante

tal reacción, la angustia del personaje comienza a hacerse más visible. Bérenger se enfrenta en varias ocasiones al mismo tipo de indiferencia a lo largo de la pieza; cada personaje arguye que la muerte es un hecho tan natural que no vale la pena intervenir para evitarlo. El asesino se encuentra libre y no es necesario detenerlo:

BÉRENGER, se lève brusquement: *On ne peut pas, on ne doit pas laisser cela comme ça! Ça ne peut pas aller! Ça ne peut plus aller!*

L'ARCHITECTE: *Calmez-vous. Nous sommes tous mortels. Ne compliquez pas la marche de l'enquête!*

BÉRENGER, sort en courant, claquant la porte imaginaire de la boutique, qui s'entend cependant: *Ça n'ira pas comme ça! Il faut faire quelque chose! Il faut, il faut, il faut!*^{xl}
(Ionesco, 1991: 496)

Cabe mencionar que el asesino escoge a sus víctimas al azar y que únicamente se limita a aventarlas al estanque próximo; ellas no hacen nada para evitar morir ahogadas.

En *Rhinocéros*, Bérenger sabe que unirse a la manada significa la muerte como individuo. Le horroriza pensar que está solo, pero le aterra aún más convertirse en un rinoceronte: "*Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine!* (Il se retourne face au mur où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :) *Contre tout le monde je me défendrai! [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!*"^{xli} (Ionesco, 1991: 638). Bérenger no se da por vencido fácilmente, para él no hay imposibles pues vale la pena vivir y luchar contra la adversidad con tal de defender su dignidad humana. En esta circunstancia, la muerte se presenta como una opción que el personaje rechaza. Finalmente, logra recuperar la confianza al comprender que aún queda él y con ello basta. Quiere seguir viviendo, sin importar el tipo de adversidad que se le presente. Su condición humana es más fuerte que cualquier tipo de ideología, pensamiento y realidad. Tiene el deseo de trascender.

En consecuencia, Bérenger es un personaje con diversas facetas y posee, además, sus propias preocupaciones e inquietudes. Como asegura Mijaíl Bajtín: "*l'écrivain construit l'être romanesque en deux temps : il commence par s'identifier à son personnage (se mettant à sa place, imaginant ce qu'il peut sentir et penser) pour réintégrer ensuite sa position propre (d'où il voit le personnage comme un autre distinct de lui-même).*"^{xlii} (citado por Jouve, 1992: 35). Gracias a la personalidad ingenua y bien intencionada de Bérenger, el público puede identificarse más fácilmente con él. La forma de expresar sus

inquietudes intenta evadir los estereotipos de otros personajes y, de tal forma, podemos entrever un discurso creativo y a veces pueril. Además, el lector no sólo llega a sentir simpatía por él sino que le atribuye características tales como el rechazo a la indiferencia, la capacidad de indignación y la preocupación por intentar hacer un cambio y ser escuchado. Si bien Bérenger es producto de Ionesco, no podemos negar que éste es auténtico al adquirir rasgos propios que cambian en cada pieza; sin embargo, hay ciertos elementos que se repiten o reaparecen en otras obras como es el caso del lenguaje hecho de fórmulas y la muerte.

2.2. Presentación general de Bérenger

En *Notes et contre-notes*, Ionesco declara que evita escribir obras psicológicas, prefiere un teatro desprovisto de ese afán (véase Ionesco, 1966: 60). Para él sus personajes pueden ser “tipos”, es decir, representan algo figurado y establecido que carece de autenticidad o bien, pueden ser “arquetipos”, tipos ideales, modelos ejemplares. Por ende, no resulta extraño que el autor haya dedicado cuatro obras a Bérenger, en las cuales persisten ciertos rasgos aunque también se perciben cambios considerables. El personaje nunca interpreta exactamente el mismo papel, pues el autor no busca elaborar un retrato psicológico coherente sino retomar ciertos temas básicos, aquellos que le dan al ciclo de Bérenger su continuidad y su consistencia.

Bérenger se caracteriza por superar las adversidades que se le presentan. Según lo mencionamos antes, *Tueur sans gages* y *Rhinocéros* son títulos que evocan el mal que Bérenger debe afrontar en las calles, en tanto que *Le piéton de l'air* y *Le roi se meurt* aluden a la función del personaje. Para comprender cómo y quién es Bérenger, vamos ahora a estudiar más en detalle las dos obras elegidas.

Comentando su obra *Tueur sans gages*, Ionesco presenta a Bérenger como: “*Un modeste citoyen, homme naïf et sensible, réunit les preuves permettant d’identifier et d’arrêter l’assassin. Personne ne veut prendre Bérenger[...] au sérieux. Celui-ci partira donc tout seul à la recherche du Tueur*”^{xliii} (Ionesco, 1991: 469). Esta pequeña síntesis nos indica que el personaje, además de ingenuo y sensible, es valiente y está socialmente comprometido; la indiferencia queda excluida de su personalidad. Rosette Lamont, en su ensayo “Bérenger: Birth of an Antihero”, menciona a un compositor del siglo XIX llamado

Pierre Jean de Bérenger, autor de un poema satírico contra Napoleón intitulado *Le Roi d'Yvetot* que obtuvo gran aceptación en su tiempo. Lamont califica al compositor como: “*This minor bard was one of the lucid and courageous political dissenters of his day. The name Ionesco chose for this protagonist rings with echoes of liberalism and defiance. It is an indication of the playwright’s political orientation*”^{xliv} (Lamont, 1993: 123). Por consiguiente, no resulta extraño que Bérenger, un personaje pusilánime que llega a la Ciudad Radiante con el propósito de habitar una casa, al final se convierta en un justiciero.

El personaje se caracteriza por su alto grado de reacción ante su entorno: se exalta y cambia de ánimo fácilmente. Bérenger mismo expresa el cambio del malestar existencial inicial, al que tilda de “*l’hiver de l’âme*”^{xlv} (Ionesco, 1991: 478), hacia la felicidad radiante que fue la suya cuando tenía diecisiete o dieciocho años, en la que ve “*un printemps que les automnes ne pouvaient entamer*”^{xlvi} (Ionesco, 1991: 478) y, además, relata de qué manera regresa a su estado melancólico: “*Et tout à coup, ou, plutôt petit à petit... non, plutôt subitement, je ne sais pas, je sais seulement que tout était redevenu gris ou pâle ou neutre [...]. Il se fit en moi une sorte de vide tumultueux, une tristesse profonde s’empara de moi, comme au moment d’une séparation tragique, intolérable*” (Ionesco, 1991: 481).^{xlvii}

Esta forma de expresar su estado anímico indica que Bérenger no pierde su capacidad de asombro y, además, llega a presentar cierto grado de romanticismo: “*He reacts deeply to the beauty of nature, and is possessed with an extraordinary capacity for experiencing the emotions of love and friendship. There is something oddly old-fashioned, romantic about this man*”^{xlviii} (Lamont, 1993: 124). Esta particular forma de traducir sus emociones tiene que ver con la desconfianza hacia la capacidad expresiva del lenguaje, pues Bérenger sufre al no encontrar las palabras adecuadas para exteriorizar sus inquietudes que, al parecer, a nadie le importan. La naturaleza está presente en su discurso como elemento que se vincula con su estado de ánimo.

Bérenger vive sentimientos entremezclados que manifiesta bajo la forma de un gran amor y preocupación por la gente que lo rodea. Esto se ilustra, por ejemplo, cuando en *Tueur sans gages* conoce a Dany, la secretaria del Arquitecto y Comisario de la ciudad. Mientras ella presenta su renuncia, Bérenger le declara su amor al grado de proponerle matrimonio, propuesta que es rechazada. Esta negativa no molesta a Bérenger. Cuando él se

entera de que Dany ha sido asesinada, transforma su actitud; se pone muy nervioso: el amor de su vida ha muerto y nadie hace nada, la autoridad permanece indiferente, argumentado que son males que la humanidad debe afrontar. Bérenger se extraña de este discurso, no puede creer lo que está escuchando. Otro caso sucede con su mejor amigo Édouard que desde un inicio resulta sospechoso al llevar en su portafolio diversos atributos del asesino, en especial las famosas fotos del Coronel. Sin embargo, ello no genera desconfianza en Bérenger. Éste, en su gran ingenuidad, sólo se extraña de ver todas esas pruebas en el portafolio de su amigo, quien le sigue el juego con el fin de no generar recelo:

BÉRENGER, avec autorité: *Laissez-moi voir!* (Il fouille dans la serviette, en tire d'autres photos, en regarde encore une.) *Il a une bonne figure. Une expression plutôt attendrissante.* (Il sort d'autres photos. Édouard s'éponge le front.) *Qu'est-ce que cela veut dire? Mais c'est la photo, la fameuse photo du colonel. Vous l'aviez là-dedans... vous ne m'en aviez jamais parlé.*

[...]

BÉRENGER, regardant fixement Édouard: *Ce sont les objets du monstre! Vous les aviez là!*

ÉDOUARD: *Je n'en savais rien, je n'en savais rien!*

Il fait mine de reprendre la serviette.

BÉRENGER: *Non, non. Videz tout! Allez!*

ÉDOUARD: *Cela me fatigue. Faites-le vous-même, mais je n'en vois pas la nécessité.* (Ionesco 1991: 512).^{xlix}

Si bien Ionesco desarrolla diversos rasgos de personalidad de Bérenger, por otro lado no menciona ningún aspecto físico. La ausencia de descripción física enriquece la figura del personaje, que permanece “abierto”, de tal manera que cada quien puede interpretarla a su modo. De hecho, ni siquiera se sabe con certeza la edad o el rango de edad: “*oui, monsieur, j'ai trente-cinq ans, peut-être soixante ans, soixante-dix ans, quatre-vingts, cent vingt ans, que sais-je!*”¹ (Ionesco 1991: 475) Lo que el autor sí indica es la forma en que el personaje está vestido, aunque la indumentaria aporta pocos elementos de singularización: “*un pardessus gris, un chapeau, un foulard [...] un mouchoir*”.^{li} (Ionesco, 1991: 471).

Tueur sans gages es la primera obra en la que el autor expresa de manera más explícita sus preocupaciones personales, poniendo en escena a un personaje que se enfrenta a un problema social. Lo absurdo de la situación reside en que la solución a estos conflictos sociales se encuentra en la misma sociedad, la cual no está interesada en encontrar una

salida. Este malestar crece cada vez más y termina trayendo a colación temas filosóficos, sociales y éticos que analizaremos en el tercer capítulo de esta tesina:

Tueur sans gages le montre affrontant l'assassin et tentant de le convaincre par des lieux communs périmés, puisque, ironiquement la "Cité radieuse", le bonheur, la fraternité et l'intérêt général n'ont plus cours. Finalement, prenant conscience de l'inutilité de "sa propre morale qui se dégonfle comme un ballon", il déclare: "Je doute de l'utilité de la vie, du sens de la vie, de mes valeurs, et de toutes les dialectiques. Je ne sais plus à quoi m'en tenir, il n'y a ni vérité ni charité, peut-être" À bout d'arguments, il offre sa nuque au tueur en balbutiant: "Mon Dieu, on ne peut rien faire!... Mais pourquoi... Mais pourquoi...".^{lii} (Ionesco, 1991: LIII)

En *Rhinocéros*, tenemos a un Bérenger irreconocible respecto de su figura en *Tueur sans gages*. Ahora: *"il n'est pas rasé, il est tête nue, les cheveux mal peignés, les vêtements chiffonnés; tout exprime chez lui la négligence, il a l'air fatigué, somnolent; de temps à autre, il bâille"*.^{liii} (Ionesco, 1991: 540). Este Bérenger representa la negligencia. Sabemos que es un dipsomaniaco que vive en una continua resaca; siempre tiene sed. Está desaliñado, no lleva corbata, y parece no interesarse por los demás; en un inicio, manifiesta una actitud indiferente, nada le altera, le extraña ni le preocupa. Sin embargo, afirma que bebe para olvidar y evitar el miedo, eliminar la angustia y el malestar existencial.

Su cuerpo se describe como pesado, como si no tuviera la fuerza ni la voluntad para vivir, ha perdido el interés, la esperanza en general: *"Moi, j'ai à peine la force de vivre. Je n'en ai plus envie peut-être [...] La solitude me pèse. La société aussi. [...] C'est une chose anormale de vivre. [...] Les morts sont plus nombreux que les vivants. Leur nombre augmente. Les vivants sont rares. [...] Je me demande moi-même si j'existe!"*^{liiv} (Ionesco, 1991: 554). Bérenger aparece totalmente desencantado de la vida; el único tema que no le es del todo indiferente es su amor por Daisy, la chica con la que trabaja en la oficina pero con quien sabe que nunca formalizará una relación amorosa, ya que él no es el candidato ideal como lo establece la sociedad.

¿Qué es lo que hace que Bérenger empiece a interesarse por la vida, por la sociedad en general? Al inicio no es claro, aunque su mejor amigo Jean intenta devolverle el interés por vivir al proponerle actividades recreativas y sugerirle estrategias para mejorar su apariencia. Cabe mencionar que Jean se presenta como una persona íntegra, responsable, trabajadora y culta. Ante toda esta insistencia, Bérenger acepta reintegrarse; sin embargo, el verdadero motivo que lo impulsa es el miedo que le provoca el cambio injustificado e

irracional que se traduce como “rinoceritis”: poco a poco, toda la gente que lo rodea termina por convertirse en rinoceronte. Al final de la obra Bérenger está solo. Duda y por momentos expresa la intención de transformarse y de unirse a la manada:

Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils, comme la leur! (Il écoute les barrissements) Leurs chants ont du charme [...] Si je pouvais faire comme eux (Il essaie de les imiter) Ahh! Ahh! Brr! Non, ça n'est pas ça! Essayons encore, plus fort! [...] Je hurle seulement [...] Les hurlements ne sont pas des barrissements! Comme j'ai mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. [...] Hélas, jamais je ne deviendrai rhinocéros [...] Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas.^{lv} (Ionesco, 1991: 638)

No obstante, vuelve a reflexionar, se resiste y decide luchar hasta el final a pesar de ser el último representante de la especie humana. La humanidad de Bérenger ya no está en duda. Esta resolución está reforzada por la transformación de Jean.

La contraposición entre Jean y Bérenger cobra un valor muy importante pues en la medida en que Jean se transforma en rinoceronte, Bérenger está más consciente de su humanidad. No es gratuito que Ionesco describa la metamorfosis de Jean como algo monstruoso, caracterizada por el hormigueo (“JEAN, à peine distinctement: *Chaud... trop chaud. Démolir tout cela, vêtements, ça gratte, vêtements, ça gratte.*”^{lvi}, Ionesco, 1991: 602), el cambio de tono de piel a verde mientras un cuerno se va formando en su nariz [“JEAN: *Alors ce brave bœuf est devenu rhinocéros. Ah, ah, ah... Il s'est moqué de vous, il s'est déguisé. (Il sort sa tête par l'entrebâillement de la porte de la salle de bains. Il est très vert. Sa bosse est un peu plus grande, au-dessus du nez) Il s'est déguisé.*”^{lvii}, Ionesco, 1991: 599] y, finalmente, el cambio de voz, que se va volviendo cada vez más ronca. Los cambios son atribuidos a una cierta agitación y angustia:

BÉRENGER: *Je vous connais trop bien pour croire que c'est là votre pensée profonde. Car, vous le savez aussi bien que moi, l'homme...*

JEAN, l'interrompant: *L'homme... Ne prononcez plus ce mot!*

BÉRENGER: *Je veux dire l'être humain, l'humanisme..*

JEAN: *L'humanisme est périmé! Vous êtes un vieux sentimental ridicule!*^{lviii} (Ionesco, 1991: 601).

A este respecto, resulta interesante la posición del antropólogo Gilbert Durand quien, en un apartado dedicado a los símbolos teriomorfos, desarrolla la transformación del hombre en bestia:

Una de las primitivas manifestaciones de la animalización es el *hormigueo*, “imagen fugitiva pero primaria”. [...] Esta repugnancia primitiva ante la agitación se racionaliza en la variante del esquema de la animación constituida por el arquetipo del caos. [...] El esquema de la animación acelerada que es la agitación hormigueante, bullente o caótica parece ser una

proyección asimiladora de la angustia ante el cambio, ya que la adaptación animal en la fuga no hace más que compensar un cambio brusco por otro cambio brusco. (Durand, 2012: 77)

Bien parece ser entonces un automatismo, una reacción instintiva, totalmente irracional. El rinoceronte simboliza un ser carente de razón, incapaz de pensar y probablemente de sentir alguna emoción hacía sí mismo o hacia el otro. De ahí que desaparezca toda referencia a la moral o a la ética. Sólo se puede agregar al rebaño como animal gregario.

Ante la naturaleza de la transformación teriomorfa de Jean, se comprende que Bérenger (véase fig. 2) cambie a su vez de manera tan radical: ya no es el personaje desaliñado, desinteresado; ahora, pese a la gran adversidad que se le presenta, decide permanecer firme en sus convicciones, defender sus ideales, sus pensamientos. Finalmente, el personaje alcohólico, indiferente, negligente y criticado por la sociedad, es quien demuestra ser el más auténtico y fuerte de todos.



Figura 2. Jean-Louis Barrault como Bérenger en *Rhinocéros* (Ionesco, 1991: 1679)

Conviene mencionar también la experiencia fascista que marca a Ionesco al escribir *Rhinocéros*. Ionesco presencia en Rumania la epidemia ideológica que transforma al país entero. Este cambio le resulta al dramaturgo injustificado, irracional y absurdo: “*Je suis*

*étonné de voir à quel point cela ressemble à ma pièce le Rhinocéros*⁶. *C'est bien cela la genèse de cette pièce. Ce n'est que tout récemment, en reprenant des pages anciennes de mon journal, que j'ai vu que je les appelais rhinocéros, ce que j'avais complètement oublié [...].*" (Ionesco, 1968: 170)^{lix} Seguramente para Ionesco, al igual que para Bérenger, fue difícil comprobar cómo se transformaban familiares y amigos cercanos en "rinocerontes", en individuos que renuncian a su propia humanidad en aras de la aceptación social o por convicción propia. El autor subraya abiertamente el lazo que lo une a su personaje: *"Bérenger fait son apparition. Porte-parole de son créateur, il exprime ses angoisses, ses illusions et ses désillusions, son désir de résoudre les problèmes existentiels."* (Ionesco, 1991: LIII)^{lx}

2.3. Bérenger, ¿un arquetipo contemporáneo?

Lo anterior permite postular que Bérenger hace las veces de arquetipo, entendido éste como: "El modelo o ejemplar originario o el original de una serie". (Abbagnano, 1963: 99) ¿Cómo podemos afirmar esto? La respuesta está en el origen de Bérenger, quién va en contra de todo tipo de estereotipo, tiene la intención de actuar según sus ideales y sus valores, no importando el daño que esto le ocasione. Es un personaje auténtico. En una entrevista Ionesco expresa lo siguiente:

Schechner: *You have stated that the archetype is hidden within the stereotypes. Is this one of the reasons why you, while making fun of clichés, continue to use them? Does the cliché hide a vacuum in the individual at the same time that it reveals a universal truth, especially in The Killer and Rhinoceros?*

Ionesco: *An archetype is universal, of course. It is essential truth, a source. A stereotype is routine. Routine and cliché separate man from himself, hide him from himself, separate him from his deepest truth. In The Killer and Rhinoceros, Berenger destroys his own clichés as he speaks. And, so he sees beyond them. His questions no longer have easy answers. Perhaps he arrives in this way at fundamental questions which lie beyond false answers,*

⁶ En esta cita está escrito "le Rhinocéros", al igual que en otros textos. Ionesco aclara este equívoco: "*C'est en raison d'une erreur que le titre de la pièce comporte parfois l'article défini. Nous renvoyons au dialogue suivant: 'Abastado: Dans certaines éditions, la pièce est intitulée Le Rhinocéros; dans l'édition du théâtre complet, le titre est Rhinocéros. Que faut-il dire (ou écrire)? Le mot "Rhinocéros" est-il au singulier ou au pluriel? Ionesco: Rhinocéros est peut-être au singulier, peut-être au pluriel. Je joue sur l'équivoque orthographique. Finalement, à mon avis, ce serait plutôt singulier: il s'agirait de la totalité rhinocérique.'*" (Ionesco, 1991: 1666).

"El título de la obra lleva a veces por error el artículo definido. Remito al siguiente diálogo: 'Abastado: En algunas ediciones la obra es intitulada *El Rinoceronte*; en la edición del teatro completo, el título es *Rhinoceronte* [o *Rhinocerontes*]. ¿Cómo hay que decir (o escribir)? ¿La palabra "Rinoceronte" está en singular o en plural? Ionesco: *Rhinoceronte* está tal vez en singular; tal vez en plural. Juego con el equívoco ortográfico. Finalmente para mí sería más bien singular: se trataría pues de la totalidad 'rinocérica'."

that is to say ready-made answers (made by others, of course) which are not real answers. After all, to have no answers is better than to have a false one.

[...]

Schechner: *Is Berenger an everyman, an archetype? Is he a bourgeois hero?*

Ionesco: *What is a hero? What is a bourgeois? What is a non-bourgeois hero? You're falling into clichés. The Marxist double talk is lying in wait for you! Communist conformity is as bourgeois as bourgeois conformity.* (Schechner, Ionesco & Pronko, 1963: 164)^{lxi}

Ionesco, durante esta charla, intenta explicar un poco la personalidad de Bérenger y lo que éste sufre al no encajar en un espacio donde interactúa con otros. Es su lado humano y original lo que lo obliga a buscar una manera de expresarse y de comunicarse en un mundo desencantado, egoísta e indiferente. La angustia de Bérenger abarca niveles mentales, físicos y lingüísticos. El personaje está intentando comunicar algo, envía todo tipo de señales que no son descodificadas por nadie.

Sabemos que Ionesco era un lector asiduo de Carl Jung y que siempre manifestó una cierta empatía hacia él antes que hacia Freud: *"The writer's preference for Jung over Freud lies in the fact that 'Jung does not ban religion'"*^{lxii} (Lamont, 1993: 202). Según Jung:

Los arquetipos no son, a lo que parece, meras impresiones de experiencias típicas que se repiten una y otra vez, sino que, al mismo tiempo, se comportan, empíricamente, como *fuerzas y tendencias* para la repetición de las mismas experiencias. Pues siempre que aparece un arquetipo en el sueño, en la fantasía o en la vida, trae consigo una "influencia" especial o una fuerza mediante la cual ejerce un efecto *numinoso*, fascinante o que impulsa a actuar. (citado por Frey-Rohn, 1991: 275).

El arquetipo forma parte del inconsciente colectivo primitivo y está constituido por imágenes que expresan actos del instinto humano de los cuales no se tiene un origen conocido. Basándose en la obra de Jung, Rosette Lamont entiende los arquetipos así: *"They are symbols of creation, of death and rebirth, which resemble the teachings given adolescents in primitive initiation rituals. The ancient world believed that dreams were prophetic. Jung does not contradict this view, but he explains it by saying that the unconscious is already informed of something that the conscious mind has not yet formulated"*^{lxiii} (Lamont, 1993: 202).

Bérenger, personaje arquetípico, representa al individuo que lucha contra las adversidades, que intenta en todo momento realizar una acción a favor de una sociedad fragmentada. Bérenger denuncia la deshumanización, evento que cataloga como antinatural. Defiende la individualidad y la autenticidad ante situaciones que atentan contra

la libertad de éstas rehusándose a formar parte de una colectividad que vela únicamente por los intereses de un grupo excluyente. Se erige así en paladín de la responsabilidad, de los valores y del sentido común. Para Ionesco, el espectador que se identifica con Bérenger: “*voit le monde se désagréger. Il peut donc pressentir, sinon ressentir, l’émotion tragique*”^{lxiv} (Ionesco, 1991: 1676).

*

En conclusión, tanto en Ionesco como en Bérenger se manifiestan la timidez, la ingenuidad y la angustia; sin embargo, estos sentimientos no les impiden ser, hasta cierto punto, luchadores sociales, entendidos menos como partidarios de cierta ideología que como defensores de la libertad individual ante el sistema. Intentan afrontar situaciones que están más allá de su control. Bérenger no representa la indiferencia, sino todo lo contrario, es alguien comprometido. Busca la manera de encontrar una solución; difícilmente se da por vencido ya que su carácter humanista lo impulsa, yendo contra cualquier tipo de fuerza deshumanizada.

En su tesis intitulada *L’angoisse existentielle chez Ionesco. Étude de Bérenger dans Tueur sans gages, Rhinocéros, Le piéton de l’air et Le roi se meurt*, Jane R. Hiscott, presenta a Bérenger como un símbolo: “*symbole de l’incommunicabilité et de l’aliénation, personnage déchiré entre la volonté et la difficulté d’être, [Bérenger] révèle les émotions de l’auteur en face de la mort; il exprime à diverses reprises le désespoir, la révolte, la terreur, ou la résignation. Il devient enfin le représentant de l’humanité entière*”^{lxv} (Hiscott, 1972: 63). Bérenger expresa los sentimientos encontrados del hombre del siglo XX y ¿por qué no? también del XXI, dado que persiste el combate voluntario contra una deshumanización inminente. Nos angustiamos porque la situación de Bérenger no nos es ajena, al contrario cada vez nos resulta más próxima: “*L’homme moderne a perdu toute son individualité, il ne pense plus pour lui-même, il n’est plus conscient de ses véritables sentiments*”^{lxvi} (Hiscott, 1972: 85). La apatía y la soledad son realidades que Bérenger desea erradicar: “[...] *l’auteur souligne dans toutes les pièces le danger de la déshumanisation. L’homme moderne a cessé de penser pour soi, se servant de clichés vides de sens, réagissent automatiquement selon les actions des autres. Il n’est plus conscient de ses véritables émotions; l’amitié n’existe pas, l’amour vieillit vite. C’est cela son échec le*

plus tragique”^{lxvii} (Hiscott, 1972: 89). Analizado el perfil de Bérenger, a partir de diferentes perspectivas, comprendemos la importancia y el rol de este personaje arquetípico que lucha contra algo que, desafortunadamente, también es humano; se trata de la indiferencia y del egocentrismo: “*L’homme universel court anxieusement vers un but qui n’est pas humain*”^{lxviii} (Hiscott, 1972: 89).

Habiendo procedido en este segundo capítulo a una delimitación general del personaje, en el tercer capítulo buscaremos complementar el estudio del personaje, a través de un análisis de algunos fragmentos escogidos

Capítulo III.

Dos diálogos y dos monólogos de Bérenger en *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*

Este capítulo continúa con el estudio del perfil de Bérenger, esta vez a partir de una perspectiva enfocada en los parlamentos en que dicho personaje participa. Nos acercaremos al nivel discursivo⁷ que nos permite no sólo comparar las dos obras e identificar las particularidades y las disyuntivas que comparten, sino conocer un poco más de cerca el comportamiento y el pensamiento de Bérenger. En efecto, el lenguaje es uno de los principales elementos que reflejan la singularidad de los personajes.

Este capítulo está centrado en cuatro fragmentos: los dos diálogos que Bérenger mantiene con sus mejores amigos en las obras *Tueur sans gages* y *Rhinocéros* (que portan respectivamente el nombre de Édouard, en la primera, y Jean, en la segunda) y el monólogo final de Bérenger presente en ambas obras. Debido a lo extenso de los fragmentos en cuestión, nos limitaremos a citar sus elementos más representativos.

Como textos de apoyo, citaremos el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, comentarios de Ionesco y algunos textos clásicos como *L'analyse structurale du récit* que contiene trabajos de Barthes, además de *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* de Voloshinov.

Cada uno de los apartados correspondientes irá organizado según la misma estructura: descripción, análisis e interpretación, seguidos de una breve síntesis.

3.1. Bérenger, Édouard y Jean: un binomio disyuntivo

a) *Bérenger y Édouard en Tueur sans gages: indiferencia y responsabilidad*

El diálogo entablado entre Bérenger y Édouard en la obra *Tueur sans gages* que estudiaremos aquí está ubicado en el segundo acto. Lo que a primera instancia nos interesa analizar es el comportamiento de ambos personajes ante una situación que acecha la tranquilidad de los habitantes de la Ciudad Radiante. Posteriormente, desarrollaremos el

⁷ Entenderemos aquí modestamente “discurso” como un equivalente de “parlamentos de los personajes”, inspirándonos en gran parte de la terminología barthiana, sin entrar en cuestiones de análisis del discurso, que superan los límites del presente trabajo.

contenido del portafolio de Édouard, para finalizar con el descubrimiento de un asesino potencial.

Bérenger llega a su departamento y encuentra sentado en un sofá a Édouard. Éste se pregunta qué hace su amigo ahí, pues no recuerda haberle dado la llave, a lo cual el otro responde que sí. Ionesco describe a Édouard:

mince, très pâle, l'air fiévreux, vêtu de noir, crêpe de deuil à son bras droit, chapeau noir de feutre, pardessus noir, souliers noirs, chemise blanche au col amidonné, cravate noire. De temps en temps, mais toujours seulement, après, l'arrivée de Bérenger, Édouard toussera, ou toussotera, de temps à autre; il crachera dans un grand mouchoir blanc, bordé de noir, qu'il remettra délicatement dans sa poche.^{lxi} (Ionesco, 1991: 498).

Sabemos que Édouard presenta un estado enfermizo, está pálido, tose y suda. Son signos que se repiten y se van agravando a lo largo de este segundo acto, los síntomas reflejan una alteración física en el estado del personaje. Édouard tiene, además, al alcance de su mano su portafolio, que más adelante causará asombro en Bérenger.

Durante su charla, Édouard y Bérenger aluden al asesino sin sueldo, desde dos diferentes puntos de vista: Bérenger está atónito, absorto y preocupado por lo que sucede (“BÉRENGER: *Vous m'entendez ?*// ÉDOUARD: *Parfaitement: un assassin en a fait un enfer.* // BÉRENGER: *Il terrorise, il tue tout le monde.*”^{lxx} [Ionesco, 1991: 508]) mientras que Édouard se muestra cada vez más nervioso e incómodo. Cuando Édouard se dispone a partir, toma su portafolio. El portafolio se abre y ambos personajes se precipitan para recoger los objetos caídos. Bérenger quiere poner todo en orden, en tanto que Édouard insiste en que su amigo no toque nada. El portafolio de Édouard, según se entera el espectador, está lleno de múltiples objetos pertenecientes al asesino.

Los primeros objetos en caer son las famosas fotos del coronel, que el asesino utiliza para enganchar a las víctimas; Bérenger insiste en verlas, comienza a revisar el portafolio y a opinar sobre lo que éste contiene. Édouard, por su parte, hace patente su nerviosismo cuando su amigo comienza a plantearle preguntas, a las que responde fingiendo no estar al tanto del contenido del portafolio: “ÉDOUARD: *Je ne regarde pas tout le temps dans ma serviette.*// BÉRENGER: *C'est bien votre serviette, pourtant, vous ne vous en séparez jamais!* // ÉDOUARD: *Ce n'est pas une raison...*”^{lxxi} (Ionesco, 1991: 512).

El desencuentro entre ambos amigos es perceptible desde el inicio de la escena:

BÉRENGER, allant déposer le petit verre sur la table, tandis qu'Édouard crache dans son mouchoir: *Je croyais que le printemps était revenu pour toujours... Que j'avais retrouvé l'introuvable, le rêve, la clef, la vie... tout ce que nous avons perdu, en vivant.*

ÉDOUARD: *Vous êtes toujours à la recherche de choses extravagantes. Vous vous proposez des buts inaccessibles.*

BÉRENGER: *Puisque j'y étais! Puisque la jeune fille...*

ÉDOUARD: *La preuve c'est que vous n'y êtes plus et qu'elle n'est plus. Vos problèmes sont compliqués, sans utilités. Oui. Il y a toujours eu en vous un mécontentement, un refus de vous résigner.*^{lxxii} (Ionesco, 1991: 507).

La cita ilustra ya una relación disociada entre estos dos amigos, expresada en cambios en el estado físico de Édouard y en el estado anímico de Bérenger. El protagonista no puede aceptar que la sociedad no actúe para evitar más muertes aun conociendo el *modus operandi* que el asesino utiliza (Édouard le informa que incluso los niños del colegio están al tanto de la situación). Insiste, además, en que es un acto de irresponsabilidad y, poco a poco, su postura va encontrando más argumentos a favor. Más adelante, Bérenger cuestiona la “humanidad” de su amigo debido a su falta de compromiso con la sociedad. Por su parte, Édouard defiende pasivamente su postura basada en el dejar hacer, dejar pasar. Para él, la vida es un evento compuesto de factores sorpresa, inevitables. Nacer y morir es un ciclo completamente natural y un mortal no puede intervenir en ello. Para él no se trata de indiferencia, sino de un problema de aceptación. La muerte es algo que no se puede prevenir ni evitar.

Un primer elemento de análisis e interpretación tiene que ver con la naturaleza del diálogo, que podría tender puentes entre los dos personajes y, por el contrario, ahonda sus diferencias. Aunque los personajes hablan del mismo tema casi con los mismos términos, sus posturas son a todas luces antagónicas y ejemplifican claramente una de las funciones atribuidas por Voloshinov al diálogo:

[...] los contextos en que puede usarse una palabra a menudo contrastan entre sí. El caso clásico de contextos opuestos para el uso de una misma palabra se encuentra en el diálogo. En las líneas alternativas de un diálogo, la misma palabra puede figurar en dos contextos mutuamente antagónicos. Por supuesto, el diálogo es el caso más gráfico y obvio de contextos pluridireccionales. En verdad, cualquier enunciado real de una u otra manera, hace una afirmación o una negación de algo. Los contextos no están uno al lado del otro, en fila, ignorándose mutuamente, sino que se encuentran en un estado de constante tensión, o de incesante interacción y conflicto. (Voloshinov, 1976: 101)

Esta cita subraya cómo, pese a la similitud formal de los enunciados, derivada del uso de las mismas palabras, el significado que cada personaje expresa depende de contextos diferentes. La contraposición de significados genera una tensión dinámica que, en este caso, llega al conflicto abierto.

Tanto Bérenger como Édouard han expuesto su punto de vista. El primero está indignado, mientras el segundo acepta la participación del asesino. Según lo señala Voloshinov a propósito del diálogo, en estos parlamentos hay un concepto en común que ambos personajes desarrollan a su manera.

ÉDOUARD : [...] *Voulez-vous me donner encore un peu de rhum?... Ou plutôt non, cela me fait trop de mal. Il vaut mieux que je m'abstienne. (Reprenant le fil de l'explication :) C'est regrettable, certes.*

BÉRENGER : *Très regrettable ! Extrêmement regrettable...*

ÉDOUARD: *Que voulez-vous qu'on y fasse?*

BÉRENGER: *Permettez-moi de vous dire, à mon tour, dans ce cas, à quel point je suis moi-même surpris que vous n'en soyez pas plus bouleversé... J'ai toujours cru que vous étiez un homme sensible, humain.*

ÉDOUARD: *Je le suis peut-être.*

BÉRENGER: *Mais c'est atroce. Atroce.*

ÉDOUARD: *Je l'admets. Je ne vous contredis pas.*

BÉRENGER: *Votre indifférence me révolte! Je vous le dis en face.*

ÉDOUARD: *Que voulez-vous... je...*

BÉRENGER, plus fort: *Votre indifférence me révolte!*^{lxiii}(Ionesco, 1991: 509).

Lo que tienen en común ambos parlamentos es el concepto de la indiferencia basada en un hecho lamentable. Para Bérenger adquiere el significado de una enfermedad social, en tanto que para Édouard es un exhorto a la resignación ante un ciclo inquebrantable. Para Bérenger este conflicto se va acrecentando, pues cada vez está más ansioso, intentando primero comprender lo que Édouard argumenta y, en seguida, buscando una solución al conflicto; mientras que Édouard tranquilamente debate sobre si el ron le hace o no mal. Continúa en la defensa de su postura, fundamenta que todos los ciudadanos están al corriente de este lamentable evento, y que a pesar de ello todo está bien y en orden. El hecho de que el asesino actúe no afecta en lo absoluto a la colectividad. Esto nos hace pensar que el asesino desempeña un papel aceptado por la sociedad. En *Tueur sans gages*, la indiferencia tiene una función clave: mientras Édouard la ejerce e incluso la defiende

cínicamente, Bérenger la denuncia de manera explícita y la reprueba con vehemencia.

El segundo elemento de análisis tiene que ver con el tema de la proliferación, mencionado ya en el capítulo primero. Cuando el contenido del portafolio queda parcialmente al descubierto, Bérenger, como un niño, decide hurgar el portafolio y sacar todo lo que éste contiene. La lista de objetos es heteróclita, e incluye fotos, flores, imágenes obscenas, dulces, alcancías, relojes de niño, tarjetas de presentación del criminal...:⁸

BÉRENGER: *Bref... Profitons de l'occasion. Tant qu'on y est, cherchons encore...* (Bérenger plonge sa main dans l'énorme serviette noire. Édouard fait de même, avec sa main trop blanche, aux doigts recroquevillés que l'on voit maintenant d'une façon très nette.) *Encore des photos du colonel... encore... encore...* (A Édouard qui, maintenant, sort lui aussi des objets de la serviette, l'air ahuri:) *Et cela?*

ÉDOUARD: *Ce sont des fleurs artificielles, comme vous voyez.*

BÉRENGER: *Il y en a des quantités!... Et ça?... Tiens, des images obscènes...* (Il le regarde. Édouard va regarder par-dessus l'épaule de Bérenger.) *C'est vilain!*

ÉDOUARD: *Pardon.*

Il s'éloigne un peu.

BÉRENGER, rejette les photos obscènes, continue son inventaire: *Des bonbons... des tirelires...* (ils sortent tous les deux de la serviette, tout un tas d'objets divers)... *des montres d'enfant! ... Mais qu'est-ce que ça vient chercher là?*

ÉDOUARD, bredouillant: *Je... je ne sais pas... je vous dis...*

BÉRENGER: *Qu'est-ce que vous en faites?*

ÉDOUARD: *Rien. Que pourrait-on en faire?*^{lxxiv} (Ionesco, 1991: 512)

Todo el diálogo continúa con el rasgo de proliferación ya mencionado en Ionesco y nos detenemos hasta el momento en que Bérenger reflexiona y dice: "*Ce sont les objets du monstre! Vous les aviez là!*"^{lxxv} (Ionesco, 1991: 513).

Édouard lo niega todo y empieza a levantar los objetos y a introducirlos en su portafolio. Bérenger comienza a preguntar con mayor insistencia qué hacen ahí los objetos del asesino. Édouard finge sorprenderse ante esta "casualidad" y decide preguntarle si lo considera como sospechoso. Bérenger, absorto en su exploración de las pruebas, no le presta ni la más mínima atención. El diálogo continúa con el aumento de tensión, hasta que Bérenger descubre una agenda con información personal de las víctimas y, enseguida, Édouard le proporciona de su propio bolsillo el cuaderno del asesino que también contiene

⁸ Debido a la extensión de las citas de este capítulo hemos decidido remitir al lector al texto original y a las traducciones correspondientes en notas al final del capítulo.

información sustancial. Así, la proliferación no sólo se presenta en los objetos e indicios clave sino que además está presente en las emociones que se manifiestan cada vez más álgidas en ambos personajes.

Como tercer elemento para el análisis, hemos elegido determinar el tipo de discurso (distributivo o integrativo) a partir de las propuestas de Barthes, en la medida en que ello refuerza la idea desarrollada en nuestro capítulo primero acerca de la desarticulación del lenguaje. La intención de argumentar verbalmente conduce en las dos obras estudiadas a la autoexclusión de Bérenger, cuando el lenguaje se ve sobrepasado por la realidad. La estructura de las palabras es frágil y maleable; Bérenger sufre y se angustia al darse cuenta de esa inestabilidad del lenguaje.

Roland Barthes, en *Introduction à l'analyse structurale des récits*, afirma que es importante determinar el tipo de discurso presente en la obra por estudiar: “*on peut reconnaître trois grands types de discours: métonymique (récit); métaphorique (poésie, lyrique, discours sapientiel); enthymématique (discursif intellectuel)*.”^{lxxvi} (Barthes, 1981: 10). Sugiere enseguida identificar si se trata de una relación distributiva (relaciones situadas a un mismo nivel y divididas en cardinales/nodales y catálisis⁹) o integrativa (relaciones enlazadas de un nivel a otro y divididas en indicios e informaciones¹⁰). Las primeras corresponden a la acción del actante al abrir, mantener o cerrar la acción ejecutada. Las segundas actúan como datos necesarios para la comprensión del relato, son unidades semánticas.

En lo que atañe al nivel descriptivo narrativo, éste se compone de tres partes: función, acción y narración: “*une fonction n'a de sens que pour autant qu'elle prend place dans l'action générale d'un actant; et cette action elle-même reçoit son sens dernier du fait qu'elle est narrée, confiée à un discours qui a son propre code*.”^{lxxvii} (Barthes, 1981: 12). La función es el sentido que da criterio a la unidad de acción al momento en que ésta es narrada. Barthes advierte que hay que tener en cuenta que dentro de la función existe una

⁹ Barthes explica que las relaciones cardinales o nodales organizan la estructura del relato al presentar los “nudos” relevantes de la historia; son consecutivas y consecuentes. Las catálisis, por su parte, llenan el espacio narrativo de las relaciones cardinales o nodales, y son fáticas.

¹⁰ Barthes explica que los indicios remiten a una característica, ambiente o sensación. Tienen un significado implícito que a veces requiere ser descifrado. Por el contrario, las informaciones son en su mayoría datos duros y específicos. Indicios e informaciones contribuyen a la interpretación de la historia.

suerte de “semilla” que a lo largo del discurso germinará, es decir que la mención de ciertos elementos no es gratuita, pues tendrán un papel que desempeñar. Así ocurre, según lo veremos, con el portafolio de Édouard en *Tueur sans gages* y con la fiebre de Jean en *Rhinocéros*: ambos detalles son indicios de algo relevante que habrá de suceder.

Barthes explica así la diferencia entre discurso distributivo (*fonction*) o integrativo (*indices*): “*les Fonctions impliquent des relata métonymiques, les Indices des relata métaphoriques; les unes correspondent à une fonctionnalité du faire, les autres à une fonctionnalité de l’être*”^{lxxviii} (Barthes 1981: 15). El diálogo que se presenta a continuación, durante el cual Bérenger descubre de manera paulatina al asesino, es predominantemente distributivo:

BÉRENGER, nerveusement: *Montrez, vite!* (il ouvre le petit coffret, en sort d’autres documents, les étend sur la table.) *Un cahier...* (Il le feuillette). “*13 janvier: aujourd’hui, je vais tuer... quatorze janvier: j’ai jeté, hier soir, dans le bassin, une vieille femme qui avait des lunettes cerclées d’or...*” *C’est son journal intime!* (Il feuillette, haletant, tandis qu’Édouard semble se sentir mal à l’aise.) «*23 janvier: rien à tuer aujourd’hui. 25 janvier: rien à me mettre sous la dent aujourd’hui non plus!...*”

ÉDOUARD, timidement: *Nous ne sommes pas indiscrets?*^{lxxix}

[...]

BÉRENGER: *Les objets du monstre! Ce sont les objets du monstre! C’est extraordinaire...*

ÉDOUARD, même jeu: *Eh... oui... ma foi, on ne peut le nier... C’est vrai.*

BÉRENGER: *Comment se trouvent-ils dans votre serviette?*

ÉDOUARD: *Vraiment... je... Que voulez-vous que je vous dise?... Il y a des choses qu’on ne peut pas toujours s’expliquer... Je peux remettre en place?*

BÉRENGER: *Peut-être, oui, enfin... A quoi pourraient-ils nous servir? Tiens, des cartes de visite!*

ÉDOUARD: *Oui. Des cartes de visite. En effet, c’est étonnant... ça alors!*

BÉRENGER, examinant les cartes de visite: *Ce doit être son nom.*

ÉDOUARD: *Le nom de qui?*

BÉRENGER: *Le nom du criminel, voyons, le nom du criminel!*

ÉDOUARD: *Vous croyez?*

BÉRENGER: *Cela me paraît indiscutable.*

ÉDOUARD: *Vraiment? Pourquoi?*

BÉRENGER: *Vous voyez bien, tout de même! Toutes les cartes de visite portent le même nom. Regardez, lisez!*

Il tend quelques cartes de visite à Édouard.

ÉDOUARD, lisando el nombre inscrito en las tarjetas: *En effet... le même nom... partout le même nom... c'est juste!*

BÉRENGER: *Ah... mais... cela devient de plus en plus bizarre, mon cher Édouard, oui (Le regardant:) ... de plus en plus bizarre!*

ÉDOUARD: *Est-ce que vous pensez que...*

BÉRENGER, sacando de la caja los objetos de los que habla: *Et voilà son adresse... (Édouard susurra levemente, con un semblante de inquietud.) Et sa carte d'identité... sa photo!... C'est bien lui... Sa propre photo épinglée sur celle du colonel! (Con una agitación creciente:) Un répertoire avec... avec... les noms de toutes les victimes... leurs adresses!... On l'aura, Édouard, on l'aura!*

ÉDOUARD, sacando, no sabe de dónde, un pequeño cofre; él lo saca quizás de su bolsillo, de uno de sus mangos, como un prestidigitador. Esto puede ser una caja plana, que toma la forma de un cubo en el momento en que la muestra: *Il y a cela aussi...*^{lxxx} (Ionesco, 1991 : 513-514)

Cabe subrayar que se trata de un discurso distributivo, en la medida en que da inicio a la discusión en torno a la posibilidad de que Édouard sea o no el asesino. Ahora bien, Ionesco no da elementos definitivos acerca de la culpabilidad del personaje; se conforma con incluir elementos (catálisis) tales como el hecho de que Édouard conozca a la perfección las intenciones del asesino y posea, además, información detallada. Ionesco al final deja libre la interpretación.

Bérenger en algún momento llega a inculpar a Édouard, pues él es en medida responsable de las muertes al no notificar esa valiosa información. Una vez que Édouard está seguro de que Bérenger no sospecha de él, le entrega el diario personal del asesino bajo el pretexto de que éste se lo envió con la finalidad de publicarlo:

Non, non. A ce moment, c'était simplement des prévisions... des prévisions imaginaires. J'avais complètement perdu tout cela de vue. Je crois que lui-même ne pensait pas perpétrer tous ces crimes. Son imagination l'a entraîné. Il n'a dû songer que par la suite à mettre ses projets en acte. Moi, pour ma part, j'avais pris cela pour des rêveries ne portant pas à conséquence...^{lxxxi} (Ionesco, 1991: 516).

Esto no termina ahí dado que en los siguientes diálogos descubrimos que Édouard ahora presenta un cuadro que contiene diferentes horas y lugares en los cuales el asesino piensa atacar. Con toda esta información, Bérenger decide partir y buscar al comisario para presentarle las pruebas, le pide a Édouard que lo acompañe y que lleve su portafolio a lo que éste accede dejando a propósito el maletín en el departamento.

La ingenuidad de Bérenger lo hace indirectamente cómplice del asesino. Puede que Bérenger esté perplejo contemplando las evidencias o tal vez quiera negar lo que acaba de

descubrir, rechazando la acción de delatar y entregar a su amigo. El punto es que en este momento Bérenger decide partir y hacer responsable a alguien más. En dado caso no quiere ser el que tenga que juzgar o aprehender al asesino. Ionesco deja nuevamente en manos del lector/espectador la interpretación final.

b) Bérenger y Jean en Rhinocéros: bestialidad contra humanismo

Hemos elegido como contrapunto del diálogo anterior la charla entre Bérenger y Jean en la pieza *Rhinocéros*. Se trata de un fragmento del segundo cuadro del acto II. Nos interesaremos, primero, por la transformación de Jean; enseguida, evocaremos el tema del humanismo, entendido éste como la responsabilidad y el compromiso con el individuo y la colectividad, y veremos cómo se plantea un conflicto con las “leyes de la naturaleza”.

En este fragmento, Bérenger llega al departamento de Jean con la intención de disculparse por la querrela acerca de la tipología de los rinocerontes. Jean está cansado y enfermo. Bérenger tiene la intención de ayudarlo y Jean no se deja, se vuelve cada vez más agresivo y hostil. Jean insiste en que él no es de la clase de personas que sueñan, él es dueño de sus pensamientos, no se deja impresionar. Por su parte, Bérenger empieza a notar cambios físicos en su amigo, quien se siente ofendido y agredido al momento en que éstos le son señalados.

BÉRENGER : *On a souvent l'impression qu'on s'est cogné, quand on a mal à la tête. (S'approchant de Jean :) Si vous vous étiez cogné, vous devriez avoir une bosse. (Regardant Jean :) Si, tiens, vous en avez une, vous avez une bosse en effet.*

JEAN : *Une bosse ?*

BÉRENGER : *Une toute petite.*

JEAN : *Où ?*

BÉRENGER, montrant le front de Jean : *Tenez, elle pointe juste au-dessus de votre nez.*

JEAN : *Je n'ai point de bosse. Dans ma famille, on n'en a jamais eu.*

BÉRENGER : *Avez-vous une glace ?*

JEAN : *Ah ça alors ? (Se tâtant le front :) On dirait bien pourtant. Je vais voir, dans la salle de bains. (Il se lève brusquement et se dirige vers la salle de bains. Bérenger le suit du regard. De la salle de bains :) C'est vrai, j'ai une bosse. (Il revient, son teint est devenu plus verdâtre.) Vous voyez bien que je me suis cogné.*

BÉRENGER : *Vous avez mauvaise mine, votre teint est verdâtre.*

JEAN : *Vous adorez me dire des choses désagréables. Et vous, vous êtes-vous regardé ?*

BÉRENGER : *Excusez-moi, je ne veux pas vous faire de la peine.*

JEAN, très ennuyé: *On ne le dirait pas.*

[...]

JEAN : *Qu'avez-vous à m'examiner comme une bête curieuse ?*

BÉRENGER : *Votre peau...*

JEAN : *Qu'est-ce qu'elle peut vous faire ma peau ? Est-ce que je m'occupe de votre peau ?*

BÉRENGER : *On dirait... oui, on dirait qu'elle change de couleur à vue d'œil. Elle verdit. (Il veut reprendre la main de Jean.) Elle durcit aussi.*

JEAN, retirant de nouveau sa main : *Ne me tâtez pas comme ça. Qu'est-ce qu'il vous prend ? Vous m'ennuyez.*^{lxxxii} (Ionesco, 1991: 595)

Bérenger tiene la intención de llamar al médico por lo que Jean comienza a enfurecerse cada vez más y descalifica a los médicos por “testarudos”. Los cambios suscitados en Jean son cada vez más evidentes: “BÉRENGER: *Ah mais, qu'est-ce qu'elle a votre peau? // JEAN: Encore ma peau? C'est ma peau, je ne la changerai certainement pas contre la vôtre. // BÉRENGER: On dirait du cuir. // JEAN: C'est plus solide. Je résiste aux intempéries*”^{lxxxiii} (598). La transformación se va acentuando, Jean comienza a barritar como rinoceronte.

En esta escena clave de la obra asistimos a una metamorfosis hostil:

BÉRENGER: *Ne vous mettez pas en colère avec moi. Vous savez bien que je suis votre ami.*

JEAN: *L'amitié n'existe pas. Je ne crois pas en votre amitié.*

BÉRENGER: *Vous me vexez.*

JEAN: *Vous n'avez pas à vous vexer.*

BÉRENGER: *Mon cher Jean...*

JEAN: *Je ne suis pas votre cher Jean.*

BÉRENGER: *Vous êtes bien misanthrope aujourd'hui.*

JEAN: *Oui, je suis misanthrope, misanthrope, misanthrope, ça me plaît d'être misanthrope.*^{lxxxiv} (Ionesco, 1991: 597).

Pero ¿por qué Ionesco elige al rinoceronte como animal representativo de ésta pieza? Para el autor es elemental crear un contraste impactante, tenemos la figura sencilla, humilde y amigable de Bérenger mancillada por la figura intolerante y orgullosa de Jean quien se transforma en un rinoceronte. Así lo afirma el autor mismo:

Désireux de proposer un mythe moderne présentant l'animalité comme symbole du fanatisme, Ionesco compulse son dictionnaire et fait un choix dont il rend compte avec humour: « Le taureau ? Non : trop noble. L'hippopotame? Non : trop mou. Le buffle? Non: les buffles sont américains, pas d'allusions politiques... Les rhinocéros! Enfin, je voyais mon rêve se matérialiser, se concrétiser, devenir réalité, masse. Le rhinocéros! Mon rêve!

^{lxxxv} (Ionesco, 1991: 1668).

En el periódico *Le Figaro* Ionesco publica: “*Dans la tradition mythologique grecque avec son Minotaure et ses cyclopes, le rhinocéros représente ici l’archétype de l’instinct de la force brutale, l’ensemble des forces passionnelles et instinctuelles qui habitent l’individu.*”

^{lxxxvi} (Ionesco, 1991: 1668).

Dada la postura de Ionesco hacia los rinocerontes podemos pensar que la figura de Jean inicialmente presentada como responsable, gran amigo y consejero de Bérenger, que se autodescribe racional, íntegra y eficiente (“*Mon cher, tout le monde travaille et moi aussi, moi aussi comme tout le monde, je fais tous les jours mes huit heures de bureau, moi aussi, je n’ai que vingt et un jours de congé par an, et pourtant, pourtant vous me voyez... De la volonté, que diable !*” ^{lxxxvii} [Ionesco, 1991: 542]) en algún momento deja entrever ya rasgos de intolerancia: “*Je vaux bien; et même sans fausse modestie, je vaux mieux que vous. L’homme supérieur est celui qui remplit son devoir*”^{lxxxviii} (Ionesco, 1991: 542)

Jean manifiesta indicios de “rinoceritis”, es una bestia que demanda vivir bajo la ley natural:

JEAN : [...] *Après tout, les rhinocéros sont des créatures comme nous, qui ont droit à une vie au même titre que nous!*

BÉRENGER: *À condition qu’elles ne détruisent pas la nôtre. Vous rendez-vous compte de la différence de mentalité ?*

JEAN, allant et venant dans la pièce, entrant dans la salle de bains et sortant: *Pensez-vous que la nôtre soit préférable ?*

BÉRENGER : *Tout de même, nous avons notre morale à nous, que je juge incompatible avec celle de ces animaux.*

JEAN : *La morale ! Parlons-en de la morale, j’en ai assez de la morale, elle est belle la morale ! Il faut dépasser la morale.*

BÉRENGER : *Que mettriez-vous à la place ?*

JEAN, même jeu : *La nature!*

BÉRENGER : *La nature ?*

JEAN, même jeu : *La nature a ses lois. La morale est antinaturelle.*

BÉRENGER : *Si je comprends, vous voulez remplacer la loi morale par la loi de la jungle !*

JEAN : *J’y vivrai, j’y vivrai.*

BÉRENGER : *Cela se dit. Mais dans le fond, personne...*

JEAN, l’interrompant, et allant et venant : *Il faut reconstituer les fondements de notre vie. Il faut retourner à l’intégrité primordiale.*^{lxxxix} (Ionesco, 1991: 600)

La rinoceritis, demuestra Ionesco, llega a destruir no sólo la moral y los valores sino que desune lazos fuertes y enraizados como la amistad y el amor.

Una vez presentada la transformación de Jean, es el momento de desarrollar el debate entre los dos amigos. Como sabemos Bérénger en esta pieza es un personaje negligente, alcohólico, desinteresado por lo que acontece a su alrededor, en tanto que Jean se presenta como una figura culta, íntegra y responsable. Al inicio del segundo acto, Bérénger tuvo la intención de disculparse y ayudar a Jean; casi al final del acto, Bérénger defiende, a su modo, el humanismo, tema que Jean rechaza categóricamente.

Gracias a la transformación intolerante e irracional de Jean, Bérénger empieza a tomar conciencia sobre la importancia de la autenticidad y del humanismo, temas con los que anteriormente no comulgaba. Por otro lado, la transformación de Jean va más allá de un mero aspecto físico y visual, pues moralmente está a favor del cambio irracional, quiere vivir bajo leyes “naturales”.

El ejemplo más claro y evidente de esta conducta irracional es: “BÉRENGER: *Je vous connais trop bien pour croire que c'est là votre pensée profonde. Car, vous le savez aussi bien que moi, l'homme...* //JEAN, l'interrompant : *L'homme... Ne prononcez plus ce mot* //BÉRENGER: *Je veux dire l'être humain, l'humanisme...* // JEAN: *L'humanisme est périmé! Vous êtes un vieux sentimental ridicule.*”^{xc} (Ionesco, 1991: 601)

Este fragmento es distributivo (al iniciar un conflicto en torno a la postura ante el humanismo) y ejemplifica nuevamente la teoría de Voloshinov. Esta vez se trata de la palabra “humanismo”: para Bérénger, significa el cimiento de la civilización humana como representante del ejercicio racional que tiene por principio la aplicación, validez y respeto por los valores y los derechos humanos; para Jean, significa una doctrina que no permite la liberación “natural” del hombre, es decir que el humanismo aniquila al ser humano con valores que le impiden ejercer su fuerza bruta: agredir y destruir al otro basándose en la ley de la selva. La supervivencia del ser más fuerte es lo que le interesa. Entonces, existe un contraste entre ambas figuras, Bérénger ahora está solo, su mejor amigo atenta contra su integridad.

BÉRENGER : *De telles affirmations venant de votre part...* (Bérénger s'interrompt, car Jean fait une apparition effrayante. En effet, Jean est devenu tout à fait vert. La bosse de son front est presque devenue une corne de rhinocéros.) *Oh ! Vous semblez vraiment perdre la*

tête ! (Jean se précipite vers son lit, jette les couvertures par terre, prononce des paroles furieuses et incompréhensibles, fait entendre des sons inouïs.) Mais ne soyez pas si furieux, calmez-vous ! Je ne vous reconnais plus.

[...]

JEAN, dans la salle de bains: *Je te piétinerai, je te piétinerai.*

Grand bruit dans la salle de bains, barrissements, bruit d'objets et d'une glace qui tombe et se brise ; puis on voit apparaître Bérenger tout effrayé qui ferme avec peine la porte de la salle de bains, malgré la poussée contraire que l'on devine.^{xci} (Ionesco, 1991: 602)

Al final del acto Jean amenaza a Bérenger con aplastarlo. En este punto, Jean encarna la intolerancia y la postura totalitaria dispuesta a eliminar cualquier oposición.

BÉRENGER, poussant la porte: *Il est rhinocéros, il est rhinocéros !* (Bérenger a réussi à fermer la porte. Son veston est troué par une corne. Au moment où Bérenger a réussi à fermer la porte, la corne du rhinocéros a traversé celle-ci. Tandis que la porte s'ébranle sous la poussée continue de l'animal, et que le vacarme dans la salle de bains continue et que l'on entend des barrissements mêlés à des mots à peine distincts, comme « je rage », « salaud », etc. Bérenger se précipite vers la porte de droite.) *Jamais je n'aurais cru ça de lui !* (Il ouvre la porte donnant sur l'escalier et va frapper à la porte sur le palier, à coups de poings répétés.) *Vous avez un rhinocéros dans l'immeuble! Appelez la police!*^{xcii} (Ionesco, 1991: 603)

Bérenger, desesperado, pide ayuda. Sabe que ha perdido a Jean, quien decidió adoptar la ley natural. Bérenger deja entrever cierta desilusión al percatarse no sólo de que su esfuerzo fue en vano, sino de que en cierta medida Jean no era quien él creía. A partir de este momento, Bérenger recibirá otro tipo de desilusiones hasta llegar al punto de encontrarse solo consigo mismo.

En este diálogo, la bestialidad (lo salvaje, lo inconsciente, lo intolerante) enfrenta a su contrario: el humanismo (lo civilizado, lo consciente y lo tolerante), sin que éste último salga victorioso. Jean y Bérenger encarnan un rol y cada uno, a medida que avanza el relato, va fundamentando sus argumentos. Esto demuestra, además, que cada hombre alberga en su ser la dualidad representada por el dios romano Janus. Lo bueno y lo malo, lo humano y lo inhumano conviven desde siempre en cada ser humano, resta a éste elegir una postura basada en una crítica y reflexión fundamentada para así permanecer íntegro en sus convicciones aunque esto le exija mucho. Al final, de este acto cada cual toma su sendero, ninguno de los dos puede convivir con el otro debido a que el diálogo ya no es posible. El lazo amistoso se ha roto.

3.2 Bérenger es puesto a prueba: estudio de dos monólogos

En este subcapítulo, procederemos al análisis de los monólogos de Bérenger en *Tueur sans gages* y *Rhinocéros*. Se trata, primero, de exponer la voluntad de Bérenger por entablar un “diálogo” con el asesino o con los rinocerontes, con el propósito de abrir la posibilidad de una conciliación; después, de indagar por qué Bérenger porta un arma en ambas obras.

a) *Tueur sans gages* pone a prueba el humanismo de Bérenger

A lo largo de este trabajo hemos analizado el perfil de Bérenger, destacando su compromiso y humanismo por sobre toda circunstancia. No obstante, también hemos mencionado que Bérenger por instantes duda y se arrepiente de sus decisiones. Para ahondar este punto, nos referiremos aquí a un extenso monólogo que se encuentra en el tercer acto de *Tueur sans gages*.

Bérenger parte solo en busca del asesino. Mientras ambos van avanzando hasta encontrarse frente a frente, Bérenger intenta descubrir las razones que llevan al asesino a cometer sus actos atroces. Comienza por plantear el tema de la felicidad y el egoísmo para después hablar del pesimismo, el nihilismo, el anarquismo, la tolerancia y el respeto. Bérenger ve que estos temas no le interesan al asesino puesto que no responde, limitándose sólo a emitir una fuerte carcajada. Entonces, decide presentar otros temas de tipo social, religioso y ético como debatir que el hombre es malo por naturaleza. Bérenger menciona ideas absurdas como “matar por caridad”, evitar el sufrimiento humano, desempeñar el papel de salvador con una “eutanasia universal”, optar por el autoexilio para odiar a la humanidad sin tener que lidiar con ella:

Vous ne croyez sans doute pas au bonheur. Vous croyez que le bonheur est impossible dans ce monde? Vous voulez détruire le monde parce que vous pensez que le monde est condamné au malheur. N'est-ce pas? C'est bien cela? Répondez! Vous n'avez pas songé un seul instant que vous vous trompiez, peut-être. Vous êtes sûr d'avoir raison. C'est de l'orgueil stupide, de votre part. [...] (Ricanement de l'Assassin.) Vous êtes un nihiliste? (Ricanement de l'Assassin.) Peut-être n'aimez-vous pas le bonheur? Peut-être le bonheur est-il autre chose pour vous? Dites-moi quelle est votre conception de la vie; quelle est votre philosophie? Vos mobiles? Vos buts? Répondez! (Ricanement de l'Assassin.) [...] Peut-être que vous tuez tous ces gens par bonté! Pour les empêcher de souffrir! Vous considérez que la vie n'est qu'une souffrance! Peut-être, voulez-vous guérir les gens de la hantise de la mort? Vous pensez, d'autres l'ont déjà pensé avant vous, que l'homme est l'animal malade, qu'il le sera toujours, malgré tous les progrès sociaux, techniques ou scientifiques, et vous voulez pratiquer sans doute une sorte d'euthanasie universelle? Eh bien, c'est une erreur, c'est une erreur. Répondez! Si, de toute façon, la vie ne compte

guère, si elle est trop courte, la souffrance de l'humanité sera courte aussi: qu'ils souffrent trente ans, quarante ans ou dix ans de plus ou de moins, qu'est-ce que cela peut vous faire? Laissez les gens souffrir si c'est leur volonté. Laissez-les souffrir le temps qu'ils veulent souffrir... Laissez-les mourir d'eux-mêmes, bientôt il ne sera plus question de rien. Tout s'éteindra, tout finira de soi-même. Ne précipitez pas les événements: c'est inutile. (Ricanement du Tueur.) Mais vous vous mettez dans une situation absurde: si vous croyez être un bienfaiteur de l'humanité en la détruisant, vous vous trompez, c'est idiot!... Vous ne craignez pas le ridicule? Hein? Répondez à cela! (Gros rire nerveux de Bérenger; puis après avoir observé quelques instants le Tueur:) Je vois le véritable problème, sur ce qui vous agite profondément. Répondez-moi: détestez-vous l'espèce humaine? Détestez-vous l'espèce humaine? Et pourquoi? Répondez! (Ricanement du Tueur.)^{xciii} (Ionesco, 1991: 530)

Bérenger agota todas las instancias, su paciencia e intento de comprender al otro también: “Comme Œdipe, Bérenger veut tuer le monstre, il doit faire face à une énigme qui met en jeu sa vie. Mais à l'inverse d'Œdipe, toutes les réponses qu'il propose pour résoudre la condition humaine restent vaines: Bérenger sera vaincu”^{xciv} (Ionesco, 1991: 1633).

Revisado el contexto de *Tueur sans gages*, presentamos ahora la absurda voluntad de Bérenger por entablar un “diálogo” con el asesino, sin lograrlo. El diálogo como única vía de intercambio de opiniones aparece en *Tueur sans gages* de una forma inútil: Bérenger sólo recibe como respuesta una carcajada del asesino. Como ya vimos, Bérenger en *Tueur sans gages* hace un esfuerzo por comunicarse, está preocupado y se siente responsable al saber que nadie más detendrá al asesino, que todo depende de él. Conforme Bérenger se va aproximando, las carcajadas del asesino le provocan mayor temor, sabe que está tratando con un problema que lo sobrepasa, y al final se rinde, indefenso.

Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética* define los diferentes tipos de monólogos existentes:

Como el monólogo asume la forma de una expresión prolongada en estilo directo, la de un parlamento[...] o el discurso de los *apartes*, también teatrales, de ambiguo destinatario (que puede ser el emisor, el público, los objetos del escenario, etc.) que un actor profiere para comunicar algo importante que se supone no escuchado por los demás intérpretes, o bien el texto de prolongadas meditaciones que, si no revelan la unidad de la conciencia que los emite, pueden caer en la forma dialógica. (Beristáin, 1993: 346)

En su monólogo, Bérenger no sólo se dirige al asesino, sino que termina por dirigirse a sí mismo. Como veremos a continuación, la argumentación del personaje –compuesta por diferentes dogmas, valores y códigos sociales– termina por tambalearse hasta derrumbarse por completo. Bérenger se da cuenta de cuán absurda es la situación, sabe que ha perdido y que todo su soliloquio ha sido un fracaso. No hay nada que pueda debatir con la risa

macabra del asesino:

Je ne sais plus quoi vous dire. Nous avons certainement eu des torts vis-à-vis de vous. (Ricanement du Tueur.) Peut-être n'en avons-nous pas eu du tout. (Même ricanement) Je ne sais. Ce que vous faites est peut-être mal, ou peut-être bien, ou peut-être ni bien ni mal. Je ne sais comment juger. Il est possible que la vie du genre humain n'ait aucune importance, donc sa disparition non plus... l'univers entier est peut-être inutile et vous avez peut-être raison de vouloir le faire sauter, ou de le grignoter au moins, créature par créature, morceau par morceau... Qui sait! Faisons table rase de tout ceci. Oublions les malheurs que vous avez déjà faits... (Ricanement du Tueur). C'est d'accord? Vous tuez sans raison? Dans ce cas, je vous prie, sans raison, je vous implore, oui, arrêtez-vous... Vous tuez pour rien, épargnez pour rien. Laissez les gens tranquilles, vivre stupidement, laissez-les tous, et même les policiers, et même... Promettez-le moi, interrompez-vous au moins pendant un mois... je vous en supplie, pendant une semaine, pendant quarante-huit heures, que l'on puisse respirer... Vous voulez bien, n'est-ce pas?... (Le Tueur ricane à peine, sort de sa poche, très lentement, un couteau avec une grande lame qui brille et joue avec.)^{xcv} (534).

En este fragmento apreciamos la naturaleza del Teatro del absurdo: se trata de hacer *tabula rasa*, es decir, de llevar la situación al extremo para que el espectador/lector comprenda el problema e intente encontrar una solución viable. El Teatro del absurdo adopta el mismo razonamiento absurdo que los regímenes totalitarios pero manifestado de manera inversa: la primera deja al hombre vivir como puede, éste no se encuentra incentivado por nada ni nadie, vive en la negligencia o en la mediocridad; lo segundo, oprime al hombre y lo somete a un dogma privándole de todo juicio y crítica. En estas dos perspectivas, la naturaleza humana parece condenada al fracaso. Entonces, ¿qué hará o propondrá el lector/espectador para resolver esta aporía?

Helena Beristáin enumera las tres intenciones dominantes del autor al construir un monólogo. Citamos aquí la tercera:

3) Vehicular la posición ideológica del protagonista. La idea se funde con todos los aspectos formativos de la representación de la misma, y así éstos entran en la estructura de la obra. Por ello, cuando una misma idea se repite, pero de conciencia a conciencia de voz a voz, “ofrece su lado inverso” y pasa por un proceso que “la pone a prueba, la verifica, la afirma, la refuta”. Eso significa que “la idea vive la vida del acontecimiento artístico en el diálogo”, ya sea en el interior, dialogizado (microdiálogo), o en el exterior dado entre los personajes. (Beristáin, 2003: 346)

Como se analizó en el subcapítulo anterior, Bérenger fundamenta su preocupación en la indiferencia de los ciudadanos que como Édouard no hacen nada por evitar los asesinatos. En este punto, Bérenger recita todos los argumentos que considera relevantes. A medida que el monólogo avanza, se van agotando todas las posibilidades, junto con la voluntad de

Bérenger.

Bérenger decide argumentar desde otras perspectivas lo absurdo que es matar, menciona la misantropía e insiste en el valor de la tolerancia, ahora expone puntos éticos como la hermandad, la piedad y la necesidad de buscar amor y aceptación en el prójimo. Los temas comienzan a agotarse, intenta con cuestiones “cerebrales” como la ciencia y sigue recibiendo como respuesta una risa macabra. Finalmente, Bérenger opta por la filosofía:

Je doute de l'utilité de la vie, du sens de la vie, de mes valeurs, et de toutes les dialectiques. Je ne sais plus à quoi m'en tenir, il n'y a ni vérité ni charité, peut-être. Mais dans ce cas, soyez philosophe: si tout est vanité, si la charité est vanité, le crime aussi n'est que vanité... Vous seriez stupide si, en sachant que tout n'est que poussière, vous donniez du prix au crime, car ce serait donner du prix à la vie... Ce serait prendre tout au sérieux... ainsi, vous voilà en pleine contradiction avec vous-même. (Rire nerveux de Bérenger.) Hein? C'est clair, c'est logique, là je vous ai eu. Dans ce cas, vous êtes lamentable, un pauvre d'esprit, un pauvre type. Logiquement, on a le droit de se moquer de vous!^{xcvi} (533).

La única respuesta es una terrible carcajada que se mofa de todos los argumentos presentados. La desesperación de Bérenger se va haciendo cada vez más evidente y el personaje cae en su propia trampa, hallándose preso de sus argumentos. Ionesco lleva al extremo a su personaje, obligándolo a actuar de una manera violenta.

En efecto, cuando Bérenger es amenazado con un cuchillo por el asesino, le apunta a su vez con un revólver. Así, Bérenger responde a la violencia con violencia, este desencadenamiento no es sino el principio del fin de la autodestrucción del hombre en tanto especie. Lejos de su discurso basado en dogmas y valores, el protagonista pierde el control de la situación que pensaba desde el inicio solucionar.

Je vais t'abattre, après je te foulerai aux pieds, je t'écraserai, pourriture, charogne d'hyène! (Bérenger sort de ses poches deux pistolets, les braque en direction de l'Assassin qui ne bouge pas d'une semelle.) Je te tuerai, tu vas payer, je continuerai de tirer, ensuite je te pendrai, je te couperai en mille morceaux, je jeterai tes cendres aux enfers avec les excréments dont tu proviens, vomissure du chien galeux de Satan, criminel crétin... (L'Assassin continue de jouer avec la lame de son couteau; léger ricanement; immobile, il hausse à peine l'épaule.)^{xcvii} (Ionesco, 1991: 535).

Como vemos en la cita, Bérenger no dispara pues el hacerlo lo colocaría en un nivel más absurdo e irónico que el mismo asesino, todo el monólogo se caería y Bérenger sería un personaje patético y digno de burla. La acción lo transformaría en un intolerante, inconsciente y egoísta que terminaría por destruir todo el esfuerzo realizado. No obstante,

se abstiene y no abre fuego y decide, entonces, ofrecerse voluntariamente como víctima.

Tueur sans gages pone a prueba el compromiso de Bérenger exponiéndolo al límite. En este monólogo, tanto el espectador como el lector van presenciando el aumento de la angustia e impotencia del personaje, quien al final se presenta como víctima ya no sólo de la indiferencia de los ciudadanos de la Ciudad Radiante sino de lo absurda que puede ser la vida carente de reglas, dogmas y valores.

b) Rhinocéros pone a prueba la autenticidad de Bérenger

Como se menciona al inicio, las similitudes entre ambos monólogos son los puntos a analizar en el segundo subcapítulo. Esta vez presentamos *Rhinocéros*, obra que pone a prueba la autenticidad y, nuevamente, el humanismo de Bérenger. Nuestro personaje continúa como víctima de las situaciones llevadas al extremo y es obligado a tomar drásticas determinaciones.

Este monólogo se ubica en el tercer acto. Después de la transformación de Jean, Bérenger regresa a su departamento. Ahí recibe primero a Dudard, un compañero de trabajo admirado por el grupo y enamorado de Daisy, quien es la segunda en llegar y resulta enamorada de Bérenger. Dudard y Daisy se transforman en rinocerontes dejando claro que la “rinoceritis” destruye importantes lazos amistosos y amorosos. Ahora Bérenger se encuentra solo, se sabe solo en el mundo y rechaza, por el momento, la opción de unirse a la manada: “*Je suis tout à fait seul maintenant. (Il va fermer la porte à clé, soigneusement, mais avec colère.) On ne m’aura pas, moi. (Il ferme soigneusement les fenêtres.) Vous ne m’aurez pas, moi. (Il s’adresse à toutes les têtes de rhinocéros.) Je ne vous suivrai pas.*”^{»xcviii} (Ionesco, 1991: 637)

El diálogo también aparece en *Rhinocéros* como una modalidad de comunicación fallida: es imposible que Bérenger recurra a la palabra durante su intercambio con los rinocerontes. Los barridos que emite no son más que ruido. Ionesco coloca a Bérenger nuevamente en una situación absurda. En su monólogo vemos a un Bérenger preocupado, angustiado, deseoso de convertirse en un rinoceronte, realidad que no sucede pues en el fondo se sabe humano y fiel a permanecer auténtico a su persona: “*Je reste ce que je suis. Je suis un être humain. Un être humain.*” (Ionesco, 1991: 637). Ese rasgo es lo que lo dota de racionalidad y autenticidad, a pesar de no estar plenamente consciente de lo que sucede a

su alrededor, pues emocionalmente está absorto.

Retomando un poco la cuestión de Bérenger como posible portavoz del autor, hay que recordar que Ionesco fue víctima de movimientos fascistas que marcaron su vida. De hecho, menciona un evento que lo llevó a decidir experimentar lo mismo con su personaje. Se trata de la experiencia de Denis de Rougemont, testigo de una manifestación nazi en 1936 en Núremberg, durante la cual una impresionante muchedumbre espera la llegada de Hitler:

Denis de Rougemont sentit [...] cette rage qui tentait de l'envahir, ce délire qui "l'électrisait". Il était tout près de succomber à cette magie, lorsque quelque chose monta des profondeurs de son être et résista à l'orage collectif [...] il se sentait mal à l'aise, affreusement seul, dans la foule, à la fois résistant et hésitant. Puis ses cheveux se hérissant, "littéralement", dit-il sur sa tête, il comprit ce que voulait dire l'Horreur Sacrée. À ce moment-là, ce n'était pas sa pensée qui résistait, ce n'était pas des arguments qui lui venaient à l'esprit, mais c'était tout son être, "sa personnalité" qui se rebiffait.^{xcix}
(Ionesco, 1991, 1667).

En el relato anterior y en *Rhinocéros*, el miedo paraliza y es a la vez un recurso para la supervivencia. Ahora bien, a Bérenger el estar sin comunicación y el ser el único que "habla francés" le genera dudas, quiere entablar un diálogo con los rinocerontes para convencerlos, saber si las mutaciones son reversibles, intenta barritar para recibir una respuesta, cuestión que no sucede. Comienza a preguntarse si está actuando de la manera correcta:

Il n'y a pas d'autre solution que de les convaincre, les convaincre, de quoi ? Et les mutations sont-elles réversibles ? Hein, sont-elles réversibles ? Ce serait un travail d'Hercule, au-dessus de mes forces. D'abord, pour les convaincre, il faut leur parler. Pour leur parler, il faut que j'apprenne leur langue. Ou qu'ils apprennent la mienne ? Mais quelle langue est-ce que je parle ? Quelle est ma langue ? Est-ce du français ? Mais qu'est-ce que du français ? On peut appeler ça du français, si on veut, personne ne peut le contester, je suis le seul à le parler. Qu'est-ce que je dis ? Est-ce que je me comprends, est-ce que je me comprends ? (Il va vers le milieu de la chambre.) Et si, comme me l'avait dit Daisy, si c'est eux qui ont raison ? (Ionesco, 1991: 637)

Bérenger solo y confundido hace nuevamente alusión a la ambigüedad del lenguaje al exponer que nada garantiza una comunicación efectiva ya sea hablando el mismo idioma u otro. Es decir que la riqueza del lenguaje a veces torna imposible el intercambio de ideas. Se trata de la ruptura lingüística que genera abismos entre sociedades y no permite una exitosa o efectiva comprensión. Parte de este fracaso no se debe del todo a que no sepamos escuchar al otro, es también que la polisemia y la plurivocidad emiten varios mensajes

haciéndolos potenciales. Es ahí donde entra la confusión y los cuestionamientos sobre si estamos descodificando el mensaje de una manera acertada. Este problema es más caótico presentado a un nivel ideológico basado en fundamentos y argumentos que engloban pensamientos preestablecidos.

A continuación citamos a Beristáin: “en el discurso dostoiévskiano la idea es artísticamente presentada de un nuevo modo que corresponde a la nunca agotada realidad de lo que existe, lo cual posee una parte siempre latente en la palabra aún no expresada, aunque es posible la intención de ‘expresar el futuro como réplica por venir del diálogo ya en curso’. De este modo el *ayer* y el *mañana* se reúnen en el *hoy*.” (Beristáin: 2003: 347)

Este soliloquio nos expone a un Bérenger dudoso, sus pensamientos son difusos y su discurso está plagado de cuestionamientos que no tienen ni tendrán respuesta. En este fragmento del monólogo el ayer y el mañana se reúnen en el hoy, dado que Bérenger plantea preguntas que lo inscriben dolorosamente en la actualidad y que lo acompañarán por el resto de sus días: ¿Las mutaciones son reversibles? ¿Qué idioma hablo? ¿Qué es el francés? ¿Quién tiene la razón?

Ahora presentamos otra problemática localizada al final del monólogo de Bérenger. Recurrimos nuevamente al estudio de Beristáin quien hace referencia a la teoría de Bajtín: “[el] *discurso monológico* de la confesión [...] permite el análisis de una conciencia criminal pues, [...] ‘se percibe el principio de la descomposición de un estilo narrativo bien estructurado, que responde al caótico, inquieto y terrible mundo del espíritu criminal’. La prosa se tambalea y se contorsiona en tal experimento estilístico” (Beristáin: 2003: 347)

Aunque Bérenger no es un criminal, su discurso tiene un proceso similar, pues hay en él cierto grado de culpabilidad latente y una gran dosis de incertidumbre. A continuación el fragmento final del monólogo que ilustra algunas de las características ya citadas:

J'ai eu tort! Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas! Que c'est laid, un front plat. [...] Ça viendra peut-être, et je n'aurai plus honte, je pourrai aller les retrouver. Mais ça ne pousse pas! (Il regarde les paumes de ses mains.) Mes mains sont moites. Deviendront-elles rugueuses? (Il enlève son veston, défait sa chemise, contemple sa poitrine dans la glace.) J'ai la peau flasque. Ah ce corps trop blanc, et poilu! Comme je voudrais avoir une peau dure et cette magnifique couleur d'un vert sombre, une nudité décente, sans poils comme la leur! (Il écoute les barrissements.) Leurs chants ont du charme, un peu âpre, mais un charme certain! Si je pouvais faire comme eux (Il essaie de les imiter) Ahh! Ahh! Brr! Non, ça n'est pas ça! Essayons encore, plus fort! Ahh! Ahh! Brr!

[...] Je hurle seulement Ahh! Ahh! Brr! Les hurlements ne sont pas des barrissements! Comme j'ai eu une mauvaise conscience, j'aurais dû les suivre à temps. Trop tard maintenant! Hélas, je suis un monstre [...] jamais je ne deviendrai un rhinocéros, jamais, jamais! Je ne peux plus changer. Je voudrais bien, je voudrais tellement, mais je ne peux pas. Je ne peux plus me voir. J'ai trop honte! (Il tourne le dos à la glace) Comme je suis laid! Malheur à celui qui veut conserver son originalité! (Il a un brusque sursaut) Eh bien, tant pis! Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine! (Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :) Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!^{ci} (Ionesco, 1991: 638)

Bérenger se arrepiente de ser el último ser humano; acto seguido, muestra su interés por convertirse en un rinoceronte y empieza a actuar como uno; más tarde, se da cuenta de que es imposible ser como los demás y maldice su autenticidad, se siente un monstruo. Curiosamente Ionesco parece dar al monstruo el mismo significado de lucidez que le daba Camus, interpretando que ésta le impide al individuo el perderse en la masa, el adoptar las tendencias del momento. El ser diferente te excluye del grupo. Finalmente, Bérenger como monstruo decide permanecer fiel a su naturaleza humana. Lo interesante es que después de este caótico discurso Bérenger conserva la autenticidad, la cual tiene un precio y deberá defender por el resto de sus días.

Como último elemento, quisiéramos abordar brevemente el arma portada por el protagonista. En *Rhinocéros*, la carabina adquiere un significado diferente al que tienen las pistolas en *Tueur sans gages*: aquí, el personaje no trata con personas sino con rinocerontes; no tiene un enemigo solitario, sino que se enfrenta a rinocerontes que andan en manada. Queda claro que al final Bérenger tiene la intención de sobrevivir, de continuar, de no desfallecer: “*Eh bien, tant pis! Je me défendrai contre tout le monde! Ma carabine, ma carabine!* (Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :) *Contre tout le monde, je me défendrai, contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout! Je ne capitule pas!*”^{cii} (Ionesco, 1991: 638).

Poco antes del monólogo final, Bérenger reafirma ante Dudard su propia “intolerancia” hacia los rinocerontes: “DUDARD: *Que vous êtes intolérant!* [...] // BÉRENGER, ironique: *Vous, vous êtes trop tolérant, trop large d'esprit.* // DUDARD: *Mon cher Bérenger, il faut toujours essayer de comprendre. [...] on doit avoir, au départ, un préjugé favorable, ou sinon au moins une neutralité, une ouverture d'esprit qui est le*

propre de la mentalité scientifique. Tout est logique. Comprendre, c'est justifier.”^{ciii} (Ionesco, 1991: 616). Bérenger continúa con la postura de que convertirse en un rinoceronte es anormal. Al cómo éstos aumentan en número, se molesta, se indigna. Sin embargo, aun siendo el último hombre, esto no justifica del todo el uso de un arma: no hay que olvidar que los rinocerontes en algún momento fueron amigos, vecinos, conocidos de Bérenger que defiende los valores humanos. Si hoy éstos son rinocerontes, mañana podrían ser otra cosa.

Desde luego, es posible leer la metamorfosis de humano a rinoceronte como una metáfora. Si Bérenger muestra antipatía hacia los rinocerontes, es porque esos animales representan en la obra la bestialidad contrapuesta al humanismo. Ahora solo, debe luchar por su supervivencia, esto indica que como ser humano auténtico tiene un compromiso mayor consigo mismo: no debe perder el control pues existe el riesgo de transformarse en algo “más desagradable” que un rinoceronte. A partir de este momento, Bérenger es el único ser capaz de emitir un juicio razonable. Es juez y parte de su realidad.

En suma, en el tercer acto de *Rhinocéros* vemos a un Bérenger dubitativo, que se arrepiente de su determinación actuando como un rinoceronte; sin embargo, al final ya ha decidido afrontar la terrible realidad que se le presenta. Ionesco pone a prueba la autenticidad del personaje, característica que va adquiriendo a medida de que el relato avanza –no debemos olvidar que al inicio de la obra el autor presenta a Bérenger como a un dipsomaniaco negligente–. El triunfo de Bérenger consiste en permanecer fiel a su condición humana, acto de costo elevado.

*

En *Tueur sans gages*, nuestro personaje se presenta como un ciudadano comprometido y dispuesto a realizar cambios en pro de la colectividad, al final se encuentra solo y decide enfrentar al enemigo; sin embargo, se da cuenta de que todo su esfuerzo ha sido en vano pues el problema no es únicamente el asesino, sino la indiferencia de la sociedad. En *Rhinocéros*, Bérenger pasa de la negligencia al compromiso, hasta alcanzar un elevado grado de conciencia social. Aunque las circunstancias rebasan a Bérenger en ambos casos, al final el personaje logra mantenerse firme en sus convicciones e ideales.

La palabra es nuevamente otro enemigo de Bérenger: en lugar de ayudarlo a

persuadir y convencer, termina apresándolo en un callejón sin salida. Como vimos anteriormente, al protagonista le es difícil aseverar sin lugar a dudas que tomó la decisión correcta, pues por momentos no se siente completamente seguro de lo que está haciendo. Las palabras no pueden siquiera contener o dar un margen estable y seguro. Son unidades frágiles y maleables. En realidad no hay nada. Ionesco insiste en la desarticulación del lenguaje como un problema serio que al final conduce al absurdo. El sistema en el que vivimos tiene fallas, no es perfecto y puede poner en riesgo la dignidad de cada individuo si no estamos conscientes de ella.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos analizado la figura de Bérenger desde diferentes perspectivas: sus características generales, sus relaciones con otros personajes, su discurso. Bérenger, como portavoz del autor y como personaje transformado por una serie de factores sociales, resulta víctima y héroe. La primera característica se le atribuye por su conflictiva y tormentosa relación con la colectividad, que lo ignora y rechaza; la segunda, por mantener su compromiso y dignidad propia ante todo tipo de adversidad.

Los valores humanos, como resultado de un trabajo de siglos y lucha, no pueden ser ignorados ni mucho menos dilapidados de un instante a otro. Bérenger está consciente de ello. Se encuentra solo en un grupo social al intentar –sin éxito– hacer un cambio en pro de la colectividad.

Bérenger comprende que el problema no es el asesino sin sueldo, ni los rinocerontes: el problema reside en la dinámica social y en una indiferencia y egoísmo crecientes. En ambas obras persiste una profunda crítica hacia la ignorancia humana y hacia la pereza que impide al hombre cultivarse, enriquecer sus conocimientos. Ambas realidades terminan por aniquilar el deseo por superarse, por diversificar las relaciones humanas basándose en la ética, en el respeto al otro, en escuchar al otro. De tan banal e ignorante que se vuelve la situación, irremediablemente el hombre se transforma en un animal, su dignidad humana se va difuminando al no fomentar su espíritu llegando al punto de considerar la vida como un evento trivial y carente de sentido.

Bérenger es víctima también de la fragilidad e inestabilidad del lenguaje, que no le proporciona seguridad. Aunque intenta expresarse de múltiples formas, nunca logra convencer a su interlocutor de la peligrosidad de las situaciones. Incluso cuando parece alcanzar su propósito, falla: Dudard, inicialmente aliado, al final olvida su dignidad humana y se transforma por despecho amoroso.

Bérenger es un héroe contemporáneo al tomar la decisión de capturar al asesino sin ejercer la violencia. Es un héroe porque cambia, porque deja de ser negligente, porque defiende la amistad y porque está convencido de los valores del humanismo expresados en

su alegato a favor de la dignidad humana como responsabilidad del individuo a defender. Es héroe porque la soledad no le aterrera aunque la muerte sí, y por esto mismo decide prolongar su existencia. Le angustia saberse mortal, siente horror al ver que nadie a su alrededor valora la vida, como evento único e irrepetible, mientras los demás se regocijan en pensamientos banales y egoístas.

Ionesco, en “*Aveuglement sur l’essentiel*”, habla claramente de los riesgos que corre la sociedad si continúa con este tipo de enajenación social. Su discurso sigue vigente décadas después:

[...]destruction de la couche d’ozone et de la forêt de l’Amazonie, pollution industrielle, séismes, désertification des terres, explosion démographique, famine, sida, etc. Dans ces conditions, “il faudrait que toute la planète s’unisse pour essayer de remédier à l’irréversible”. Au lieu de cela, “nous sommes au bord de la catastrophe apocalyptique, les hommes politiques s’occupent de bêtises[...]”^{civ} (Ionesco, 1991: CV)

En efecto, Ionesco ya visualiza un futuro desconcertante, cuyos efectos pueden ser irreversibles y desastrosos. Ionesco junto con Bérenger, grita desesperadamente para encontrar una salida, una solución. Ambos denuncian que algo estamos haciendo mal, y que es necesario empezar de nuevo o, al menos, detenernos un poco para observar lo que el ser humano ha logrado y ha perdido. Lo que interesa es evitar la deshumanización, que ésta no sea el rasgo representativo de la sociedad presente y por venir. Recapacitar, reinventar y reflexionar son las posturas que ambos demandan.

Finalmente, Ionesco plantea el arte como la vía efectiva y directa para plantear preguntas y para emitir, también, un mensaje de concientización capaz de transformar el pensamiento. Bérenger cumple el objetivo de su creador, pues nos conmueve, nos invita al debate y a la reflexión. Bérenger nos enseña a lo largo de estas dos obras que aún hay esperanza, que no todo está perdido: en ambas obras el final es abierto, Bérenger permanece con vida frente a la adversidad. En *Tueur sans gages*, al final permanecen la duda y el suspenso, en *Rhinocéros* se le presenta solo pero confiado en continuar.

L’art, pour Ionesco, c’est aussi le mystère surgi des profondeurs qui l’entraîne vers un au-delà mystique: “Oui, il conduit l’homme par la main, par le verbe, par la musique; à la source même du mystère. Il est à l’esprit une religion ou, si l’on veut, il est une voie religieuse parallèle à la religion. [...] L’art nous pose la question du problème insoluble, mieux que la philosophie perdue dans l’érudition, il nous met face à notre interrogation sur nos fins dernières. L’art est essentiellement interrogatif.”^{cv} (Ionesco, 1991: LXI)

El mensaje es que la figura de Bérenger representa la lucha, la conservación de los valores

humanos y la esperanza como características de un pensamiento humanista. A pesar de que la coyuntura aparezca como desconcertante y sin salida, hay que actuar por el bien de la sociedad, y preservar nuestra autenticidad, nuestra dignidad humana. Plantearse preguntas para fomentar la reflexión es un buen comienzo.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (1963) *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudouin, Charles (1967). *La obra de Jung y la psicología de los complejos*. Madrid: Gredos.
- Bancquart, Marie-Claire & Cahné, Pierre (1992). *Littérature française du XXe siècle*. Paris: PUF.
- Ballesteros González Antonio & Vilvandre, Cécile (2000). *La estética de la transgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- En línea: <http://books.google.com.mx/books?isbn=8484270262>. Consultado el 18 de febrero de 2014.
- Barthes, Roland (2002). *Écrits sur le théâtre*. Paris: Éditions de Seuil.
- Barthes, Roland *et al.* (1981). *L'analyse structurale du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bergez, Daniel; Barbéris, Pierre *et al.* (1990). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Comp. Daniel Bergez. Paris: Dunod.
- Beristáin, Helena (2003). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cabell Pronko, Leonard (1966). *Avant-garde: The Experimental Theatre in France*. California: University of California Press.
- Delain, Pierre (2010). "Derridex. Index des mots de l'œuvre de Jacques Derrida", *Idixa. Art, pensée. philosophie*.
- En línea: <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0506091008.html>. Consultado el 18 de febrero de 2014.
- Derrida, Jacques (1972). "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique" en *Marges de la philosophie*, 247-324. Paris: Éditions de Minuit.
- Durand, Gilbert (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, Gilbert (1968). *L'imagination symbolique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Encyclopaedia Universalis (2000). *Dictionnaire de la littérature française du XXe siècle*. Paris: Encycloaedia Universalis, Albin Michel.
- Elam, Keir (1988). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: New Accents.
- Esslin, Martin (1969). *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre. An Introduction*. London and New York: Routledge and Taylor & Francis Group.
- Frey-Rohn, Liliane (1991). *De Freud a Jung*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hiscott, Jane R. (1972). *L'angoisse existentielle chez Ionesco: Étude de Bérenger dans Tueur sans gages, Rhinocéros, Le piéton de l'air et Le roi se meurt*. Tesis de maestría. Columbia: The University of British Columbia.
- Hubert, Marie-Claude (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin.
- Ionesco, Eugène (2005). *Rhinocéronte*. Trad. María Martínez Sierra. Buenos Aires: Losada.
- Ionesco, Eugène (1991). *Théâtre complet*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, Eugène (1968). *Présent, passé, présent*. Paris: Mercure de France.
- Ionesco, Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Ionesco, Eugène *et al.* (1969). *El Teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Ávila.
- Ionesco, Eugène, Schechner, Richard & Leonard C. Pronko (Spring, 1963). "An Interview with Ionesco". *The Tulane Drama Review*, vol. 7, núm. 3, 161-168.
- Jouve, Vincent (1992). *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses universitaires de France.
- Jung, Carl Gustav (1984). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, Carl Gustav (1977). *Psicología y simbólica del arquetipo*. Buenos Aires: Paidós.
- Lamont, Rosette (1993). *Ionesco's Imperatives*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Leach, Robert (2008). *Theatre Studies. The Basics*. London and New York: Routledge and Taylor & Francis Group.
- Lemaître, Henri (1985). *Dictionnaire Bordas de la littérature française et francophone*. Paris: Bordas.
- Maillefer, Jean-Marie (2000). "Un précurseur du théâtre de l'absurde", *Europe* 858: *Strindberg*, 59-76.
- Mitterand, Henri (dir) (1995). *Dictionnaire des œuvres du XXe siècle. Littérature française et francophone*. Paris: Le Robert.
- Shepherd, Simon, & Mick Wallis (2004). *Drama / Theatre / Performance*. London and New York: Routledge and Taylor & Francis Group.
- Strindberg, August (1973). *A Dream Play & Four Chamber Plays*. Trad. Walter Johnson. Washington: University of Washington Press.
- Voloshinov, Valentín N. (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Bibliografía de imágenes fotográficas

- Barrault, Jean-Louis & Benmussa Simone (1965). *Odéon. Théâtre de France*. Paris: Le temps.
- Ionesco, Eugène (1991). *Théâtre complet*. Paris: Gallimard.

Traducción de las citas

ⁱ “Lo ‘absurdo’, en un contexto musical, significa originalmente ‘desarmonizado’. De ahí su definición: ‘desarmonizado, incongruente, irracional, ilógico.’ En el habla inglesa, lo ‘absurdo’ puede simplemente significar ‘ridículo.’” (Salvo indicación contraria, la traducción es nuestra)

ⁱⁱ “Absurdo es lo que está desprovisto de un propósito... Despojado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido; todas sus acciones se tornan sin sentido, absurdas y sin utilidad.”

ⁱⁱⁱ “presentan su sentido de la irracionalidad de la condición humana de una forma clara y a partir de un razonamiento lógicamente construido mientras que el teatro del absurdo expresa el sinsentido de la condición humana y la insuficiencia del enfoque racional al rechazar el razonamiento y el pensamiento discursivo.”

^{iv} “En suma, para que haya vanguardia parece que la sociedad debe reunir dos condiciones históricas: un arte dominante de naturaleza más o menos conformista y un régimen de estructura liberal; dicho de otro modo, es preciso que la provocación encuentre a la vez la razón y cierta libertad.”

^v “¡El público no debe divertirse en el teatro!”

^{vi} “Me parece que en esta obra el señor Ionesco ha estado más cerca que antes de plasmar en su drama su propio punto de vista. Su teatro no es simbolista, psicológico, poético, surrealista o social. Para mí, su teatro es aventura, la aventura interna del pensamiento...”

^{vii} “Mi teatro es muy simple [...] visual, primitivo, infantil.”

^{viii} “Yo no creo que el señor Ionesco sea un genio o un poeta; yo no creo que el señor Ionesco sea un autor importante; yo no creo que el señor Ionesco sea un hombre de teatro; yo no creo que el señor Ionesco sea un pensador o un alienado; yo creo que el señor Ionesco es un farsante (no puedo creer lo contrario, eso sería lamentable) un mistificador, un fumista, pues.”

^{ix} “Ríes durante los primeros cinco minutos, ¿pero estos cinco minutos valen por una hora de aburrimiento?”

^x “La personificación de la estupidez universal”.

^{xi} “Lo cómico siendo intuición de lo absurdo, me parece aún más desesperante que lo trágico. Lo cómico no ofrece una salida. Digo ‘desesperante’ pero en realidad esto va más allá de la desesperanza o de la esperanza. Para algunos, lo trágico parece ser, en un sentido, reconfortante, ya que pueden expresar la impotencia del hombre vencido, dividido por la fatalidad; por ejemplo, lo trágico reconoce la realidad de una fatalidad, de un destino, de las leyes que gobiernan el Universo, algunas veces incomprensibles, pero objetivas. Esta impotencia humana, esta inutilidad de esfuerzos puede, también, en un sentido, parecer cómico.”

^{xii} “No podemos encontrar una solución a lo insostenible, y sólo aquello que es insostenible es profundamente trágico, profundamente cómico, esencialmente teatro.”

^{xiii} “Si estamos en la imposibilidad de establecer la continuidad que habíamos postulado, entonces, tenemos el sentimiento de una ruptura en el contrato que rige a todo diálogo.”

^{xiv} “SRA. SMITH: No sé hablar en español lo bastante bien como para hacerme entender.

SRA. MARTIN: Te daré las zapatillas de mi suegra si me das el ataúd de tu marido.

SR. SMITH: Busco un sacerdote monofisita para casarlo con nuestra criada.

SR. MARTIN: El pan es un árbol, en tanto que el pan es también un árbol, y de la encina nace la encina, todas las mañanas, al alba.

SRA. SMITH: Mi tío vive en el campo, pero eso no le atañe a la comadrona.” (Salvo indicación contraria, todas las traducciones de *La cantante calva* son de Luis Echávarri).

^{xv} “Renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. La revolución consiste en cambiar la actitud mental.”

^{xvi} “La obra es importante en la medida en que ésta inventa sus propias reglas.”

^{xvii} “Lo creíble, la aceleración y la proliferación forman parte de mi ritmo, de mi visión.”

^{xviii} “Según lo afirma el propio autor, es ciclotímico y está sujeto a cambios de humor que se explican por lo que el psicoanálisis llama tendencias ‘maniaco-depresivas’.”

^{xix} “En Ionesco todo puede proliferar: los objetos, los animales, los seres, los idiomas, los números, los

comportamientos y las categorías del pensamiento. La anomalía se vuelve la norma en un universo plasmado bajo el signo de la adición, la multiplicación y el crecimiento exponencial. Incluso lo no cuantificable se encuentra en expansión: un cadáver crece, la ideología se desarrolla, el erotismo y la agresividad invaden a los seres, al menos que no se trate de un sentimiento de depresión.”

^{xx} “Esta proliferación material encuadra violentamente la soledad humana, y le recuerda al hombre que él se convertirá también en un objeto.”

^{xxi} “Bérenger defiende su humanidad, rehúsa ser un descerebrado, no en un sentido político, sino en un sentido metafísico, se trata pues de una caída hacia la ‘banalidad’ cotidiana en la cada día morimos.”

^{xxii} “Continuamente mis personajes dicen cosas llanas dado que la banalidad es el síntoma de la incomunicación. Detrás de los clichés el hombre se esconde.”

^{xxiii} “insuficiente y torpe”.

^{xxiv} “En esta pieza onírica [...] el autor ha intentado imitar la incoherente pero lógica estructura del sueño. Todo puede pasar; todo es posible y creíble. El tiempo y el espacio no existen; en una insignificante realidad la imaginación gira y ondea nuevos patrones: una mezcla de recuerdos, experiencias, libres invenciones, absurdos e improvisaciones. El personaje se divide, se dobla, redobla, se evapora, se condensa, se diluye y al final se une. Pero esta unión permanece por encima de todo: para el soñador no hay secretos ni incongruencias ni escrúpulos ni leyes. Él no juzga, ni absuelve, simplemente relata; y como el sueño es usualmente penoso [...] una nota de tristeza y de simpatía para cada criatura viviente [...] Dormido, el liberador, aparece como doliente, pero, cuando la tortura repica demasiado, el despertar es conciliador del sufrimiento con la realidad, la cual por muy dolorosa que sea puede ser en este momento una delicia en comparación al sueño atormentador.” (Salvo indicación contraria, la traducción de *A Dream Play* es nuestra)

^{xxv} “PROFESOR: ¿Por cuánto tiempo? ¿Usted piensa que el tiempo y el espacio existen?...Asumiendo que el tiempo existe. Por lo tanto, ¿usted debe ser capaz de decir qué es el tiempo! ¿Qué es el tiempo?

OFICIAL: Tiempo... (Considera) No lo puedo decir [...] Señor, ¿usted puede decirme que es el tiempo?

[...]

PROFESOR: ¿El tiempo?... ¡Déjeme pensar! [...] Mientras estamos hablando, el tiempo vuela. Entonces, ¡el tiempo es algo que vuela mientras hablo!

UN NIÑO (se levanta): Señor, ahora usted está hablando, y mientras usted está hablando, yo estoy volando, por lo tanto, ¡soy tiempo! (Vuela)

PROFESOR: ¡Eso es absolutamente correcto en base a las leyes de la lógica!

OFICIAL: Pero entonces las leyes de la lógica están desquiciadas, para Nils quien vuela, ¡no puede ser tiempo!

PROFESOR: Eso, eso también es absolutamente correcto en base a las leyes de la lógica, ¡considero esto una locura!

OFICIAL: Por lo tanto, ¡la lógica es locura!

PROFESOR: ¡Así parece ser! Sin embargo, si la lógica es locura el mundo entero está loco...

^{xxvi} “EL ABOGADO: [...] Mientras tanto, regresa a tus deberes o te demandaré [...]

LA HIJA: ¿Regresar? A la estufa, con la cacerola llena de coles, la ropa del bebé...

EL ABOGADO: ¡Sí, en efecto! Hoy tenemos mucha limpieza que hacer [...]

LA HIJA: ¿Nuevamente tendré que hacerla?

EL ABOGADO: Todo en esta vida son repeticiones... [...] Como sea, ¡regresa a tu casa!

LA HIJA: ¡Preferiría morir!

EL ABOGADO: ¿Morir? ¡No lo dices en serio! En primera instancia eso sería muy lamentable, tu cuerpo sería ultrajado y más tarde... ¡serías condenada! ¡Es un pecado mortal!

LA HIJA: ¡No es nada sencillo ser un ser humano!

TODOS: ¡Correcto!”

^{xxvii} “SRA. SMITH.- ¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos comido bien esta noche. Eso es porque vivimos en los

suburbios de Londres y nos apellidamos Smith.

SR. SMITH.- (*continuando su lectura, chasquea la lengua*).

SRA. SMITH.- Las patatas están muy bien con tocino, y el aceite de la ensalada no estaba rancio. El aceite del almacenero de la esquina es de mucho mejor calidad que el aceite del almacenero de enfrente, y también mejor que el aceite del almacenero del final de la cuesta. Pero con ello no quiero decir que el aceite de aquéllos sea malo.

SR. SMITH (*continuando su lectura, chasquea la lengua*).

SRA. SMITH.- Sin embargo, el aceite del almacenero de la esquina sigue siendo el mejor.

SR. SMITH (*continuando su lectura, chasquea la lengua*)."

^{xxviii} "Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Esto vuelve a empezar esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena, mientras se cierra lentamente el telón."

^{xxix} "El primero en poner en escena un mundo onírico basado en el espíritu del pensamiento de la psicología moderna fue Strindberg."

^{xxx} "1) Teatro 'puro'; los efectos escénicos abstractos son comunes en los circos o en representaciones teatrales en las que actúan juglares, acróbatas, [...] o mimos. 2) Las bufonerías, y las escenas locuaces. 3) Habla sinsentido. 4) La literatura onírica y de la fantasía, en las que encontramos importantes elementos alegóricos."

^{xxxi} "Sin embargo, la literatura sinsentido [...] ha fomentado una notable liberación en lo que concierne a las ataduras de la lógica establecidas durante muchos siglos. [...] La literatura del absurdo verbal expresa más que una mera alegría. Estoy tratando de explotar los límites de la lógica y del lenguaje [...] de la propia condición humana."

^{xxxii} "la denuncia del carácter irrisorio de un lenguaje carente de sustancia, estéril, hecho de clichés y de eslóganes."

^{xxxiii} "Bérenger es testigo del mismo Ionesco. Es a la vez un tipo y un individuo. Es una entidad estructural, separada de la sociedad. A menudo, Ionesco ha manifestado una profunda sospecha por la forma estructural de los grupos, y por la psicología de las masas. Para él es el individuo y no la sociedad quien posee en sí 'una completa y evidente verdad'. Los grupos no poseen conciencia, obedecen ciegamente, y se les lidera como un solo conjunto. Las conciencias lúcidas siempre trascienden el pensamiento colectivo. Cuando crea a su Bérenger, Ionesco da existencia a un personaje que no es más que búsqueda, cuestionamiento personal, un héroe de pensamiento, e incluso, a pesar suyo, un héroe de acción."

^{xxxiv} "LA TÍA PIPE.- Pueblo, estás mitificado. Serás desmitificado. He preparado para ustedes todo un rebaño de desmitificadores. Ellos los desmitificarán. Pero hay que mitificar para desmitificar. Necesitamos una nueva mistificación."

BÉRENGER (*a Eduardo*).- Vámonos.

[...]

LA TÍA PIPE (*a la multitud*).- Para desalienar a la humanidad hay que alienar a cada hombre en particular... ¡Tendrán la sopa popular!

[...]

LA TÍA PIPE (*a la multitud*).- En cuanto a los intelectuales... ¡Los pondremos al paso de ganso! ¡Vivan los gansos! Al desmitificar las mitificaciones desde hace mucho tiempo desmitificadas, los intelectuales nos dejarán en paz. Serán tontos y por lo tanto inteligentes; serán valientes, es decir cobardes; lúcidos, es decir ciegos.

EDUARDO.- ¡Viva la Tía Pipe!

BÉRENGER (*a Eduardo*).- Este no es el momento de curiosar. Deje a la Tía Pipe."

^{xxxv} "DAISY: Ésa es la gente. Parecen alegres. Se sienten a gusto dentro de su piel. No tienen aspecto de locos. Son muy naturales. Han tenido sus razones."

BÉRENGER (*Juntando las manos y mirando a Daisy con desesperación*): ¡Nosotros tenemos la razón, Daisy, te lo aseguro!

[...]

DAISY: No hay razón absoluta. El mundo es el que tiene razón, no tú, no yo...

[...]

BÉRENGER (*Mientras Daisy llora*): Está bien, sin duda ya no tengo argumentos. Tú los crees más fuertes que yo, talvez, más fuertes que nosotros.

DAISY: ¡Seguramente!

BÉRENGER: ¡Pues a pesar de todo, te lo juro, yo no abdicaré, yo no abdicaré!

DAISY (*Se levanta, se acerca a Bérenger, rodeándole el cuello con los brazos*): ¡Pobre amor mío, me quedaré contigo hasta el final!

BÉRENGER: ¿Podrás?

DAISY: Cumpliré mi palabra. Ten confianza. (*Ruidos melódicos de los rinocerontes*) Cantan. ¿Los oyes?" (Salvo indicación contraria, todas las traducciones de *Rinoceronte* son de María Martínez Sierra.)

^{xxxvi} "Bérenger defiende su humanidad, rehúsa ser un descerebrado, no en un sentido político, sino en un sentido metafísico, se trata pues de una caída en la 'banalidad' cotidiana en que 'morimos'."

^{xxxvii} "Las pasiones políticas son la decadencia y a menudo la vergüenza de la humanidad, su mediocridad y su estupidez."

^{xxxviii} "Siempre he estado obsesionado con la muerte. Desde los cuatro años, desde que supe que iba a morir, la angustia ya nunca me dejó. Como si de pronto hubiera comprendido que no hay nada que podamos hacer para evitarla, y que no hay nada más que hacer en la vida... escribo para gritar mi miedo a morir, mi humillación de morir."

^{xxxix} "BÉRENGER (*tras un breve silencio*).- ¡Si al menos tuvieran su descripción!

EL ARQUITECTO.- La tenemos. Por lo menos la manera bajo la cual opera. Su retrato está pegado en todas las paredes. Hemos hecho todo lo posible.

[...]

BÉRENGER.- Pero entonces, ¿por qué no son más prudentes? No hay más que evitarlo.

EL ARQUITECTO.- No es tan sencillo. Como le digo, siempre, todas las noches, hay dos o tres que caen en la trampa.

[...]

(*De pronto se oye un grito, así como el golpe seco de un cuerpo inerte que cae al agua*).

[...]

BÉRENGER (*retorciéndose las manos*).- ¡Haga algo, algo! ¡Intervenga, actúe!

EL ARQUITECTO (*tranquilo, sentado, con el sándwich en la mano, después de haber bebido un trago*).- Es demasiado tarde. Nos ha tomado por sorpresa, una vez más."

^{xi} BÉRENGER (*se levanta bruscamente*).- ¡No se puede, no se debe dejar esto así! ¡Eso no puede seguir así, no puede seguir así!

EL ARQUITECTO.- Tranquilícese. Todos somos mortales. No complique la marcha de la investigación.

BÉRENGER (*sale corriendo y cierra de golpe la puerta imaginaria de la taberna, cuyo ruido se oye, no obstante*).- ¡Esto no puede continuar así! ¡Hay que hacer algo! ¡Es necesario, necesario, necesario!

^{xii} "¡Me defenderé contra todo el mundo entero! ¡Mi carabina, mi carabina! (*Se vuelve hacia la pared del fondo donde siguen fijas las cabezas de los rinocerontes, y grita:*) ¡Contra el mundo entero, me defenderé contra el mundo entero, me defenderé! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capitulo!"

^{xiii} "el escritor construye al ser novelesco en dos tiempos: comienza por identificarse con su personaje (poniéndose en su lugar, imaginando lo que éste podría sentir y pensar) para, enseguida, recuperar su propia postura (desde la cual observa al personaje como otro, diferente de él)."

^{xiiii} "Un ciudadano modesto, un hombre ingenuo y sensible que reúne las pruebas que permiten identificar y detener al asesino. Nadie toma en serio a Bérenger. Él partirá solo en la búsqueda del Asesino."

^{xliv} "Este bardo menor fue uno de los más lúcidos y valerosos disidentes políticos de su época. El nombre

elegido por Ionesco para su protagonista hace resonar ecos de liberalismo y desafío. Es una indicación de la orientación política de la obra.”

^{xlv} “El invierno del alma.”

^{xlvi} “una primavera que los otoños no podían marchitar.”

^{xlvii} “Y de pronto, o más bien poco a poco... no, más bien súbitamente... No lo sé, sólo sé que todo volvió a ponerse gris, o pálido, o neutro. [...] Se produjo en mí una especie de vacío tumultuoso, una profunda tristeza se apoderó de mí, como en el momento de una separación trágica, intolerable”

^{xlviii} “Reacciona profundamente ante la belleza de la naturaleza, y posee, además, una extraordinaria capacidad para experimentar emociones de amor y amistad. Hay algo curiosamente anticuado y romántico en este hombre.”

^{xlix} “BÉRENGER (*con autoridad*).- ¡Déjeme ver! (*Registra la cartera, saca más fotos y contempla otra.*) Tiene un rostro bondadoso, con una expresión más bien enternecedora. (*Saca otras fotos. EDUARDO se enjuaga la frente.*) ¿Qué quiere decir esto? ¡Pero es la foto, la famosa foto del coronel! Usted la tenía ahí dentro y nunca me había hablado de ello.

[...]

BÉRENGER (*mirando fijamente a EDUARDO*).- ¡Son los objetos del monstruo! ¡Y usted los tenía!

EDUARDO.- ¡Yo no lo sabía, no lo sabía!

(*Hace un ademán de tomar la cartera.*)

BÉRENGER.- No, no vacíela toda ¡Vamos!

EDUARDO.- Esto me cansa. Hágalo usted mismo, pues yo no veo la necesidad.”

^l “sí, señor, tengo treinta y cinco años, tal vez sesenta, setenta, ochenta, ciento veinte, ¡qué se yo!”

^{li} “Un sobretodo gris, un sombrero, una pañoleta [...] un pañuelo.”

^{lii} *Asesino sin sueldo* lo muestra enfrentando al asesino e intentando convencerlo mediante obsoletos argumentos, puesto que irónicamente, en la “Ciudad Radiante”, la dicha, la fraternidad y el interés general han dejado de tener vigencia. Finalmente, al tomar conciencia de la inutilidad de su ‘propia moral que se desinfla como un globo’, declara: ‘Dudo de la utilidad de la vida, del sentido de la vida, de mis valores, y de todas las dialécticas. Ya no sé a qué atenerme, tal vez ya no hay ni verdad ni caridad, quizá’ *Ya sin argumentos, ofrece su nuca al asesino, balbuceando*: “Dios mío, ¡no podemos hacer nada!... Pero por qué... pero por qué...”

^{liii} “no se ha afeitado, va con la cabeza descubierta y el cabello despeinado; la ropa arrugada; todo en él denota negligencia; parece fatigado, somnoliento; de vez en cuando, bostezo.”

^{liv} “Apenas tengo la fuerza suficiente para vivir. He perdido las ganas, tal vez. [...] La soledad me pesa. La sociedad también. [...] Vivir es una cuestión anormal. Los muertos son más numerosos que los vivos. La cifra aumenta. Los vivos son escasos. [...] Me pregunto a mí mismo si existo.”

^{lv} ¡Cómo me gustaría tener una piel dura y ese magnífico color verde oscuro, una desnudez decente, sin pelos, como la suya! (*Escucha los berridos.*) ¡Sus cantos tienen encanto! [...] ¡Si pudiera cantar como ellos (*Intenta imitarlos*) ¡Ahh, ah! ¡Br! ¡No, no es eso! ¡Volvamos a intentar... más fuerte! [...] ¡No hago más que aullar! [...] ¡Los aullidos no son berridos! Me remuerde la conciencia, hubiera debido seguirlos a tiempo. [...] ¡Ay, nunca llegaré a ser un rinoceronte, nunca, nunca! [...] ¡Lo quisiera ¡ay, cómo lo quisiera pero no puedo! (*Salvo indicación contraria, todas las traducciones de Rinoceronte son de María Martínez Sierra.*)

^{lvi} “JUAN (*Cuesta trabajo entenderle.*): Calor... Demasiado calor. Destrozar todo esto... Ropa... araña... ropa... araña.”

^{lvii} “JUAN: ¿De modo que el bueno de Bœuf se ha convertido en rinoceronte? ¡Ja, ja, ja! Te ha tomado el pelo. Se ha disfrazado. (*Saca la cabeza por la puerta del cuarto de baño. Está muy verde. El bulto encima de la nariz se ha agrandado.*) Se ha disfrazado.”

^{lviii} BÉRENGER: Te conozco demasiado para creer BÉ que sea ése tu pensamiento profundo. Porque lo sabes tan bien como yo; el hombre...

JUAN (*Interrumpiéndolo*): El hombre... ¡No vuelvas a pronunciar esa palabra!

BÉRENGER: Quiero decir el ser humano... ¡el humanismo!

JUAN: ¡El humanismo ha pasado! Eres un viejo sentimental ridículo.

^{lix} “Estoy asombrado de ver hasta qué punto esto se parece a mi obra el *Rinoceronte*. He allí le origen de esa obra. No hace mucho, retomando las páginas antiguas de mi diario, vi que les llamaba rinocerontes, algo que había olvidado por completo.”

^{lx} “Bérenger hace su aparición. Portavoz de su creador, expresa sus angustias, sus ilusiones y sus desilusiones, su deseo de resolver los problemas existenciales.”

^{lxi} “Schechner: Usted estableció que el arquetipo se esconde en los estereotipos. ¿Es ésta una de las razones por las cuales usted, mientras se burla de los clichés, continúa usándolos? ¿Acaso el cliché esconde un vacío individual al mismo tiempo que revela la verdad universal, especialmente en *Asesino sin sueldo* y *Rinoceronte*?”

Ionesco: Por supuesto, un arquetipo es universal. Es una verdad esencial, una fuente, Un estereotipo, es rutina. Rutina y clichés separan al hombre de sí mismo, lo esconden de sí mismo, separándolo de la verdad más profunda. En *Asesino sin sueldo* y *Rinoceronte*, Bérenger destruye sus propios clichés al momento de hablar. Y entonces, logra ver más allá de éstos. Sus preguntas no obtienen respuestas fáciles. Sin embargo, llega a un punto en que sus preguntas yacen más allá de falsas respuestas, es decir respuestas ya hechas (planteadas por otros, desde luego) lo cual no es una respuesta verdadera. Después de todo, no tener respuestas es mejor que obtener una falsa.

Schencher: ¿Todos somos Bérenger, un arquetipo? ¿Es acaso un héroe burgués?

Ionesco: ¿Qué es un héroe? ¿Qué es un burgués? ¿Qué es un héroe no burgués? Usted está cayendo en los clichés ¡La doble moral marxista se manifiesta en usted! El conformismo comunista es tan burgués como el conformismo burgués.”

^{lxii} “La razón por la cual el escritor prefiere a Jung en lugar de Freud, es porque ‘Jung no excluye la religión’.”

^{lxiii} “Son símbolos de creación, de muerte y de renacimiento, los cuales se asemejan a las enseñanzas dirigidas a los adolescentes en los rituales primitivos de iniciación. En la antigüedad se creía que los sueños eran proféticos. Jung no contradice este punto de vista, pero explica que el inconsciente es algo ya formado por algo que la mente consciente aún no ha formulado.”

^{lxiv} “observa que el mundo se disemina. Puede, entonces, percibir o más bien sentir la emotividad trágica.”

^{lxv} “[...] símbolo de la incomunicabilidad y de la alienación, personaje dividido entre la voluntad y la dificultad del ser, [Bérenger] revela las emociones del autor ante la muerte; expresa en repetidas ocasiones la desesperación, la rebelión, el terror o la resignación. Al final se convierte en el representante de la humanidad entera.”

^{lxvi} “El hombre moderno ha perdido su individualidad entera, no piensa más por sí mismo, no está consciente de sus verdaderos sentimientos.”

^{lxvii} “el autor enfatiza en todas la obras el peligro de la deshumanización. El hombre moderno ha cesado de pensar por sí mismo, ahora se sirve de clichés carentes de sentido, reaccionando automáticamente según las acciones de los otros. Ya no está consiente de sus verdaderas emociones; la amistad no existe, el amor envejece rápidamente. Esto es el fracaso más trágico.”

^{lxviii} “El hombre universal corre ansiosamente hacia una meta que no es humana.”

^{lxix} “[...] delgado, muy pálido, de aspecto enfermizo, vestido de negro, crespón de luto en el brazo derecho, sombrero de fieltro negro, un sobretodo negro, zapatos negros, camisa blanca con el cuello almidonado, corbata negra. Algunas veces, pero siempre después de la llegada de Bérenger, Eduardo toserá, de un momento a otro; él escupirá en un gran pañuelo blanco, bordado de negro que guardará delicadamente en su bolso.”

^{lxx} “BÉRENGER.- ¿Me comprende?

EDUARDO.- Perfectamente: un asesino lo ha convertido en un infierno.

BÉRENGER.- Aterroriza y mata a todo el mundo [...].”

^{lxxi} “EDUARDO.- No miro constantemente dentro mi portafolio.

BÉRENGER.- ¡Sin embargo, es su portafolio! ¡Usted nunca se separa de él!

EDUARDO.- Ese no es un buen motivo.”

^{lxxii} “BÉRENGER (*dejando la copa en la mesa mientras que Eduardo escupe en su pañuelo*): - Yo creía que la primavera había vuelto para siempre... que había encontrado lo que no se puede encontrar, el sueño, la clave, la vida... todo lo que hemos perdido al vivir.

[...]

EDUARDO.- Usted siempre está en busca de cosas extravagantes. Se propone metas inalcanzables.

BÉRENGER.- Puesto que yo estaba allí, puesto que la chica...

EDUARDO.- La prueba es que usted ya no está allí y ella ya no existe. Sus problemas son complicados, carecen de utilidad. Sí, siempre ha habido en usted un descontento tal que nunca ha querido resignarse.”

^{lxxiii} “EDUARDO.- [...] ¿Quiere darme un poco más de ron? O más bien, no, me hace mucho daño. Más vale que mejor que me abstenga. (*Retomando el hilo de la explicación.*) Es lamentable, ciertamente.

BÉRENGER.- ¡Muy lamentable! ¡Extremadamente lamentable!

EDUARDO.- ¿Qué quiere usted que se haga?

BÉRENGER.- Permítame decirle en este caso hasta qué punto me sorprende que eso no le impresione. Siempre creí que usted era un hombre sensible, humano.

EDUARDO.- Y quizá lo soy.

BÉRENGER.- ¡Pero esto es atroz! ¡Atroz!

EDUARDO.- Lo admito. No lo contradigo.

BÉRENGER.- ¡Su indiferencia me indigna! Se lo digo en la cara.

EDUARDO.- Qué quiere usted... yo...

BÉRENGER (*más fuerte*).- ¡Su indiferencia me indigna!”

^{lxxiv} “BÉRENGER.- Bueno, aprovechemos la ocasión. Puesto que está aquí, sigamos registrando. (BÉRENGER *mete la mano en la enorme cartera negra*. EDUARDO *hace lo mismo con su mano demasiado blanca de dedos abarquillados que ahora se ven de manera muy clara.*) Más fotos del coronel... y más. (A EDUARDO, *quien ahora también saca objetos de la cartera, como aturdido.*) ¿Y esto?

EDUARDO.- Son flores artificiales, como usted ve.

BÉRENGER.- ¡Las hay en grandes cantidades!... ¿Y esto?... Vaya... imágenes obscenas. (*Las contempla*. EDUARDO *mira por encima del hombro de BÉRENGER.*) ¡Es indecente!

EDUARDO.- ¡Perdón!

(*Se aleja un paso*)

BÉRENGER (*arroja las fotos obscenas y sigue su inventario.*)- Dulces... alcancías... (*Los dos sacan de la cartera todo un montón de objetos diversos.*)... relojes de niños... Pero, ¿para qué sirve todo esto?

EDUARDO (*balbuceando*).- Yo... no lo sé... ya le digo que...

BÉRENGER.- ¿Qué hace usted con esto?

EDUARDO.- Nada. ¿Qué podría hacer?”

^{lxxv} “¡Son los objetos del monstruo! ¡Y usted los tenía!”

^{lxxvi} “podemos reconocer tres grandes tipos de discurso: metonímico (relato); metafórico (poesía, lírica, discurso sapiencial); entimemático (discurso intelectual).”

^{lxxvii} “Una función no tiene sentido más que al momento en que ésta toma un lugar en la acción general del actante; y ésta misma acción recibe su sentido final por el hecho de que está narrada, confiada a un discurso de su propio código.”

^{lxxviii} “las Funciones implican relatos metonímicos, los Indicios relatos metafóricos; los primeros corresponden a una función del hacer, y los segundos a una función del ser.”

^{lxxix} “BÉRENGER (*nervioso*).- ¡Démelo, rápido! (*Abre el cofrecito, saca de él otros documentos y los extiende sobre la mesa.*) Un cuaderno... (*Lo hojea*) “Trece de enero: ayer por la noche arrojé al estanque a una anciana que tenía anteojos con armazón de oro...” ¡Es su diario íntimo! (*Lo hojea jadeando mientras EDUARDO parece sentirse incómodo*) Veintitrés de enero: hoy no hay nadie que matar. Veinticinco de enero: tampoco hoy tengo nada que hacer

EDUARDO (*tímidamente*).- ¿No somos indiscretos?”

^{lxxx} BÉRENGER.- ¡Los objetos del monstruo! ¡Son los objetos del monstruo! ¡Es extraordinario!

EDUARDO (*lo mismo*).- ¿Eh?... si...sí, a fe mía, no se puede negarlo... Es cierto.

BÉRENGER.- ¿Cómo es que se encuentran en su portafolio?

EDUARDO.- Verdaderamente... yo... ¿Qué quiere que le diga?... Hay cosas que no se pueden explicar siempre... ¿Puedo guardarlas?

BÉRENGER.- Quizá sí... en fin... ¿Para qué podrían servirnos? ¡Cómo, tarjetas de presentación!

EDUARDO.- Sí, tarjetas de presentación. En efecto, es sorprendente.

BÉRENGER (*examinando las tarjetas*).- Éste debe ser su nombre.

EDUARDO.- ¿El nombre de quién?

BÉRENGER.- ¡El nombre del criminal!

EDUARDO.- ¿Usted cree?

BÉRENGER.- Me parece indiscutible.

EDUARDO.- ¿De veras? ¿Por qué?

BÉRENGER.- ¡Véalo usted mismo! Todas las tarjetas de visita llevan el mismo nombre. ¡Mírelo, léalo!

(*Entrega algunas tarjetas a EDUARDO.*)

EDUARDO (*leyendo el nombre impreso en las tarjetas*).- En efecto... el mismo nombre... en todas el mismo nombre... Así es.

BÉRENGER.- ¡Ah... pero... esto se me hace cada vez más extraño, mi estimado Eduardo! ¡Sí (*Mirándolo*)... cada vez más extraño!

EDUARDO.- ¿Es que usted imagina que...?

BÉRENGER (*sacando de la caja objetos de los que habla*).- Y aquí está su dirección. (*EDUARDO tose ligeramente y su rostro adquiere una expresión de inquietud.*) ¡Y su identificación, con su fotografía! Es él, sin duda. ¡Su propia foto prendida a la del coronel! (*Con una agitación que va en aumento.*) Una lista con... con ...con los nombres de todas las víctimas... y sus direcciones...¡Lo detendremos, Eduardo, lo detendremos!

EDUARDO (*sacando, no sabe de dónde, un cofrecito; quizá lo saca, de una de sus mangas, como un prestidigitador. Puede ser una caja pequeña que toma la forma de un cubo en el momento en que se muestra.*).- También hay esto. ”

^{lxxxii} “No, no. En ese momento se trataba simplemente de proyectos... de proyectos imaginarios. Había perdido de vista todo eso por completo. Creo que él mismo no pensaba perpetrar todos esos crímenes. Su imaginación lo ha arrastrado a ellos. Él debió imaginar que lo llevaba a la práctica. Por lo que a mí respecta, los consideraba como fantasías sin consecuencias...”

^{lxxxii} BÉRENGER.- A menudo, tiene uno la impresión de haberse dado un golpe, cuando le duele la cabeza. (*Acercándose a Juan.*) Si te hubieras dado un golpe, tendrías la frente hinchada. (*Examinando a Juan.*) Pues, sí tienes la frente hinchada, un bulto...

JUAN: ¿Un bulto?

BÉRENGER: Muy pequeño.

JUAN: ¿Dónde?

BÉRENGER (*Indicando el sitio*): Mira, precisamente encima de la nariz.

JUAN: No tengo bulto. ¡En mi familia nadie ha tenido nunca un bulto!

BÉRENGER: ¿Tienes espejo?

JUAN: ¡Qué testarudez! (*Tocándose la frente.*) Sin embargo... parece... Voy al cuarto de baño, a ver... (*Se levanta bruscamente y se dirige al cuarto de baño. BÉRENGER lo sigue con la vista.*) ¡Es verdad, tengo un bulto! (*Sale del cuarto de baño. Se le ha puesto la piel del rostro más verdosa.*) ¡Ya ves cómo me he dado un golpe!

BÉRENGER: Tienes mala cara. Se te ha puesto la piel verdosa.

JUAN: Te deleitas diciéndome cosas desagradables. ¿Te has mirado tú?

BÉRENGER: Perdona. No quiero darte un disgusto.

JUAN (*Muy fastidioso.*): Pues nadie lo diría.

[...]

JUAN: ¿Por qué me examinas como si fuese un animal curioso?

BÉRENGER: Tienes la piel...

JUAN: ¿Y a ti qué te importa mi piel? ¿Me ocupo yo de la tuya?

BÉRENGER: Diríase... sí, se diría que va cambiando de color a ojos vistas. Se va poniendo verde. (*Intentando apoderarse de la mano de JUAN.*) Y además, se te va endureciendo.

JUAN (*Volviendo a retirar la mano.*): ¡No me toques así! ¿Qué manía te ha entrado? Me fastidias.” (Salvo indicación contraria, todas las traducciones de *Rinoceronte* son de María Martínez Sierra.)

^{lxxxiii} “BÉRENGER: ¡Ay! Pero ¿qué tienes en la piel?

JUAN: ¡Vuelta con la piel! ¡Tengo mi piel, y no la cambiaría por la tuya!

BÉRENGER: Parece cuero.

JUAN: Así es más sólida. Resiste la intemperie.”

^{lxxxiv} “BÉRENGER: ¡No te encolerices contra mí! De sobra sabes que soy tu amigo.

JUAN: La amistad no existe. No creo en tu amistad.

BÉRENGER: Me ofendes.

JUAN: No tienes por qué ofenderte.

BÉRENGER: Querido Juan...

JUAN: ¡No soy tu querido Juan!

BÉRENGER: Muy misántropo estás hoy.

JUAN: Sí, soy misántropo, misántropo, misántropo. Me gusta ser misántropo.”

^{lxxxv} “Deseoso de proponer un mito moderno acerca de la animalidad como símbolo del fanatismo, Ionesco compulsaba su diccionario y hace una elección a la cual se dirige con cierto humor: “¿El toro? No, es muy noble. ¿El hipopótamo? No, es muy blando ¿El búfalo? No, los búfalos son americanos, y no quiero alusiones políticas... ¿Los rinocerontes! Al fin, veo mi sueño materializarse, concretizarse, se vuelve realidad, masa ¡El rinoceronte! ¡Mi sueño!”

^{lxxxvi} “En la tradición de la mitología griega el Minotauro y sus cíclopes, aquí, los rinocerontes representan el arquetipo del instinto de la fuerza brutal, el conjunto de las fuerzas pasionales e instintivas que habitan en el individuo.”

^{lxxxvii} “Pero amigo mío, todo el mundo trabaja y yo también, como todo el mundo, me paso, día tras día, ocho horas en la oficina y no tengo más que veintidós días de vacaciones al año, y, sin embargo, a pesar de todo, ya me ve... ¡Voluntad, qué demonio!...”

^{lxxxviii} “¡Valgo tanto como usted! Y hasta, sin falsa modestia, valgo más que usted. Hombre superior es el que cumple su deber.”

^{lxxxix} “JUAN: [...] Después de todo, los rinocerontes son criaturas como nosotros, que tiene derecho a la vida al mismo título que nosotros.

BÉRENGER: A condición de que no destruyan la nuestra ¿Te das cuenta de la diferencia de mentalidad?

JUAN (*Yendo y viniendo por la habitación, entrando al cuarto de baño y saliendo de él*): ¿Piensas que la nuestra sea preferible?

BÉRENGER: Por lo menos, tenemos nuestra moral para nosotros, y la juzgo incompatible con la de esos animales.

JUAN: ¡La moral! ¡Hablemos de la moral! Estoy harto de la moral. ¡Buena está la moral! Es preciso ponerse encima de la moral.

BÉRENGER: ¿Y qué ibas a poner en su lugar?

JUAN (*Sin dejar de venir*): ¡La naturaleza!

BÉRENGER: ¿La naturaleza?

JUAN (*Siempre yendo y viniendo.*): La naturaleza tiene sus leyes. La moral es antinatural.

BÉRENGER: Si comprendo bien, quieres reemplazar la ley moral por la ley de la selva.

JUAN: En ella viviré, en ella viviré.

BÉRENGER: Eso se dice. Pero en el fondo, nadie...

JUAN (*Interrumpiéndole sin dejar de ir y venir.*): Es preciso reconstruir las bases de nuestra vida. Hay que volver a la integridad primordial.”

^{xc} “BÉRENGER: Te conozco demasiado para creer que sea ése tu pensamiento profundo. Porque lo sabes tan bien como yo; el hombre...”

JUAN (*Interrumpiéndolo*): El hombre... ¡No vuelvas a pronunciar ese nombre!

BÉRENGER: Quiero decir el ser humano... ¡el humanismo!

JUAN: ¡El humanismo ha pasado! Eres un viejo sentimental ridículo.”

^{xcii} “BÉRENGER: Tales afirmaciones de tu parte... (*BÉRENGER se interrumpe porque JUAN hace una aparición espantable. En efecto, está completamente verde. El bulto de la frente casi se ha convertido en un cuerno de rinoceronte.*) ¡Oh! De veras parece que pierdes la cabeza... (*JUAN se precipita hacia la cama, tira al suelo las ropas, pronuncia palabras furiosas e incomprensibles, deja oír sonidos inauditos.*)

[...]

JUAN (*En el cuarto de baño.*): Te pisotearé, te pisotearé.

(*Gran ruido en el cuarto de baño, berridos, ruido de objetos y de un espejo que cae y se rompe; después se ve aparecer a BÉRENGER asustadísimo que cierra con gran trabajo la puerta del cuarto de baño, a pesar del empuje en sentido contrario que se adivina.*)”

^{xciii} “BÉRENGER (*Tirando de la puerta.*): ¡Es un rinoceronte, un rinoceronte! (*Consigue cerrar la puerta. Un cuerno le atraviesa la americana. En el momento en que BÉRENGER ha conseguido cerrar la puerta, el cuerno del rinoceronte la atraviesa. Mientras la puerta se mueve bajo el empuje continuo del animal, y el escándalo continúa en el cuarto de baño, y se oyen berridos mezclados con palabras casi incomprensibles, como “rabio, cochino”, etc., BÉRENGER se precipita hacia la puerta de la escalera.*) ¡Hay un rinoceronte en la casa! ¡Llamen a la policía! (*La puerta se abre.*)”

^{xciii} “Sin duda, usted no cree en la dicha. ¿Cree usted que la dicha es imposible en este mundo? ¿Quiere destruir el mundo porque cree que el mundo está condenado a la desdicha? ¿Así es, verdad? ¿Es eso? ¡Responda! (*Carcajada del Asesino.*) Usted nunca pensó siquiera un momento en equivocarse. Está seguro de tener razón. Es un orgullo estúpido. (*Carcajada del Asesino.*) ¿Es usted un pesimista? (*Carcajada del Asesino.*) ¿Es usted un militarista? (*Carcajada del Asesino.*) ¿Anarquista? (*Carcajada del Asesino.*) ¿Quizá no le agrada a usted la dicha? ¿Acaso la dicha es para usted otra cosa? Dígame cuál es su concepto de la vida, cuál es su filosofía, cuáles son sus móviles, sus fines. ¡Responda! (*Carcajada del Asesino.*) [...] Acaso piensa usted que la especie humana es mala en sí. ¡Responda! ¡Quizá mata usted a toda esa gente por bondad, para impedir que sufra! Considera usted que la vida no es sino un sufrimiento. ¿Acaso quiere usted curar a la gente de la obsesión de la muerte? ¿Piensa usted, como han pensado ya otros antes que usted, que el hombre es un animal enfermo, que lo será siempre, a pesar de todos los progresos sociales, técnicos o científicos, y usted quiere practicar sin duda una especie de eutanasia universal? Pues bien, es un error, un error. ¡Responda! (*Carcajada del Asesino.*) Si, de todas maneras, la vida no cuenta, si es demasiado corta, el sufrimiento de la humanidad será también breve. ¿Qué puede importarle a usted que sufra treinta años, cuarenta años o diez años o menos? Deje que la gente sufra si ésa es su voluntad. Déjela que sufra durante el tiempo que quiera sufrir. De todas maneras, eso pasará. Algunos años apenas cuentan y tendrán toda la eternidad para no sufrir. Déjelos que mueran por sí solos y pronto no habrá ya problema alguno. Todo se extinguirá, todo terminará por sí solo. No precipite los acontecimientos; es inútil. (*Carcajada del Asesino.*) Pero se pone usted en una situación absurda: si cree ser un bienhechor de la humanidad destruyéndola, se equivoca. ¡Es tonto! ¿No teme el ridículo? ¿Eh? ¡Responda a eso! (*Risa irónica del Asesino; fuerte risa nerviosa de Bérenger; luego, después de observar al Asesino durante unos instantes.*) Veo que eso no le interesa. No he planteado el verdadero problema, el que lo agita profundamente. Contésteme: ¿detesta usted a la especie humana? (*Carcajada del*

Asesino.) ¿Y por qué? ¡Conteste! (*Carcajada del Asesino.*)”

^{xciv} “Como Edipo, Bérenger quiere asesinar al monstruo, debe hacer frente al enigma que pone en riesgo su vida. Pero al contrario de Edipo, todas las respuestas que él propone para explicar la condición humana son en vano: Bérenger será vencido.”

^{xcv} “Ya no sé que más decirle. Seguramente nos equivocamos al juzgarle así. (*Carcajada del Asesino.*) Tal vez no nos equivocamos del todo. (*Misma carcajada*) No lo sé. Esto que hace está tal vez mal, o tal vez bien, o tal vez ni bien ni mal. No sé como juzgarle. Es probable que la vida de los seres humanos no tenga ninguna importancia, y su desaparición tampoco... El universo entero es tal vez inútil y usted tal vez tenga razón de querer desordenarlo, o de saborearlo al menos, criatura por criatura, migaja por migaja... ¡Quién sabe! Empecemos de cero. Olvidemos el daño que usted ya hizo... (*Carcajada del Asesino*) ¿Está de acuerdo? ¿Usted asesina sin motivo? En este caso, se lo pido, sin motivo, se lo imploro, sí deténgase... Usted asesina por nada, perdone por nada. Deje a las personas tranquilas, vivir tontamente, déjelas a todas, incluso a los policías, y también... Prométamelo, deténgase al menos un mes.. se lo suplico, durante una semana, durante cuarenta y ocho horas, para que podamos respirar... Usted está también lo desea ¿no es verdad?... (*El Asesino ríe apenas, saca de su bolsillo, muy lentamente, un cuchillo con una gran lama que brilla, juega con ella.*)”

^{xcvi} “Dudo de la utilidad de la vida, del sentido de la vida, de mis valores y de todas las dialécticas. Ya no sé a qué atenerme; quizá no haya verdad ni caridad. Pero en ese caso tiene que ser filósofo: si todo es vanidad, si la caridad es vanidad, también el crimen no es sino vanidad. Sería usted estúpido si, sabiendo que todo no es sino polvo, diese valor al crimen, pues eso sería dar valor a la vida. Sería tomarlo todo en serio, por lo que se pondría usted en plena contradicción consigo mismo. (*Risa nerviosa de BÉRENGER*) ¿No es así? Es claro, es lógico, no puede negármelo. En ese caso es usted lamentable, un pobre espíritu, un pobre tipo. Lógicamente se tiene el derecho a burlarse de usted.”

^{xcvii} “¡Voy a derribarte y luego te pisotearé, te aplastaré, podredumbre, carroña de hiena! (*BÉRENGER saca de los bolsillos dos pistolas, y apunta con ellas al ASESINO, quien no se mueve.*) ¡Te mataré, vas a pagar, seguiré disparando y luego te colgaré, te cortaré en mil pedazos, y arrojaré tus cenizas a los infiernos con los excrementos de que provienes, vómito del perro sarnoso de Satán, criminal, cretino! (*El ASESINO sigue jugando con la hoja de su cuchillo; ligera risa irónica; inmóvil, levanta apenas el hombro.*)”

^{xcviii} “Ahora estoy completamente solo. (*Va a cerrar con llave la puerta, cuidadosamente, pero muy molesto.*) No me tendrán, no a mí. (*Cierra cuidadosamente las ventanas.*) Ustedes no me tendrán, no a mí. (*Se dirige a todas las cabezas de rinocerontes.*) Yo no los seguiré.”

^{xcix} “Denis de Rougemont sentía [...] esta rabia que quería envolverlo, ese delirio que lo electrizaba. Estaba a punto de sucumbir a esta magia, mientras que algo se elevaba de las profundidades de su ser y resistía a la tormenta colectiva [...] se sentía a disgusto, terriblemente solo en la multitud, resistiendo y dudando. Enseguida, sus cabellos se erizaron, 'literalmente' comprendió lo que quiere decir el 'Horror Sagrado'. En ese momento, no era su pensamiento el que se resistía, no eran los argumentos los que le venían al espíritu, sino que más bien era su ser, 'su personalidad la que se resistía.”

^c “No hay otra solución que convencerlos... ¿Convencerlos de qué? Y las mutaciones, ¿son reversibles? ¡Eh!, ¿son reversibles? Sería un trabajo de Hércules, por encima de mis fuerzas. En primer lugar, para convencerlos, es menester hablarles. Para hablarles, tengo que aprender su lengua... O que ellos aprendan la mía. Pero, ¿qué lengua hablo yo? ¿Qué lengua es la mía? ¿Es español esto? Pero, ¿qué es el español? Puede llamarse a esto español, si se quiere, nadie puede negarlo, yo soy el único que lo habla. ¿Qué estoy diciendo? ¿Me comprendo, es que me comprendo? (*Va hacia el centro de la habitación.*) Y, como me decía Daisy, ¿serán ellos los que tienen razón?”

^{ci} “¡Me equivoqué! ¡Oh, cómo quisiera ser como ellos! ¡No tengo un cuerno, maldición! ¡Vaya que es fea una frente lisa! [...] Ya saldrá, tal vez y no tendré más vergüenza, podría ir a buscarlos. ¡Pero esto no sale! (*Observa la palmas de sus manos.*) Mis manos están húmedas ¿Se pondrán rugosas? (*Levanta su saco, deshace su camisa contempla su pecho en el espejo*) Tengo la piel flácida ¡Ah, este cuerpo tan blanco y velludo! ¡Cómo me gustaría tener una piel dura y de un magnífico color como un verde sombrío, una desnudez decente, sin vellos como la suya! (*Escucha los barridos*) ¡Sus cantos tienen encanto, un poco ásperos, pero con un cierto encanto! Si pudiera hacerlo como ellos (*Intenta imitarlos*) ¡Ahh! ¡Ahh! ¡Brr! ¡No, no es así! ¡Intentemos un poco más fuerte! ¡Ahh! ¡Ahh! ¡Brr! [...] ¡Grito solamente! ¡Ahh! ¡Ahh! ¡Brr! ¡Los gritos no son barridos! Como fui inconsciente, debí haberlos seguido a tiempo. ¡Ahora es muy tarde! No puedo cambiar. En verdad me gustaría, lo deseo en verdad, pero no puedo. Ya no puedo verme ¡Estoy muy

avergonzado! (*Gira dándole la espalda al espejo*) ¡Cómo soy feo! ¡Maldigo a quienes quieren conservar su originalidad! (Da un salto brusco) ¡Y bien, tanto peor! ¡Me defenderé contra todo el mundo entero! ¡Mi carabina, mi carabina! (*Se vuelve hacia la pared del fondo donde siguen fijas las cabezas de los rinocerontes, y grita:*) ¡Contra el mundo entero, me defenderé contra el mundo entero, me defenderé! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capitulo! ”

^{ci} “¡Pues bien, tanto peor! ¡Me defenderé contra todo el mundo entero! ¡Mi carabina, mi carabina! (*Se vuelve hacia la pared del fondo donde siguen fijas las cabezas de los rinocerontes, y grita:*) ¡Contra el mundo entero, me defenderé contra el mundo entero, me defenderé! ¡Soy el último hombre, seguiré siéndolo hasta el fin! ¡No capitulo! ”

^{cii} “DUDARD.- ¡Vaya que eres intolerante! [...]

BÉRENGER, irónicamente.- Y usted, usted es demasiado tolerante, de mente muy abierta.

DUDARD.- Mi estimado Bérenger, siempre hay que tratar de comprender. [...] debemos tener, de inicio un juicio favorable o si no, al menos una neutralidad, una mente abierta la cual es propia del pensamiento científico. Todo es lógico. Comprender es justificar. ”

^{civ} Destrucción de la capa de ozono y del bosque del Amazonas, contaminación industrial, sismos, desertificación de las tierras, explosión demográfica, hambre, sida, etc. En estas condiciones “es necesario que todo el planeta se una para intentar remediar lo irremediable”. En lugar de eso, "estamos al borde de una catástrofe apocalíptica, los políticos se encargan de tonterías [...]

^{cv} El arte para Ionesco es también un misterio que surge de las profundidades que nos llevan a un más allá místico: “Sí, éste conduce al hombre de la mando, por la palabra, por la música; hacia una fuente de misterio. Tiene el espíritu de una religión, o si lo queremos ver por otro lado, de una vía religiosa paralela a lo que entendemos por religión [...].” El arte nos plantea la pregunta de un problema sin solución, mucho mejor que la filosofía perdida en la erudición, nos confronta a nuestras preguntas hasta las últimas consecuencias. El arte es esencialmente interrogativo.”