La estética de la transgresión en el teatro de Eugène Ionesco

The aesthetics of transgression in Eugene Ionesco's drama

Cécile Vilvandre de Sousa
Universidad de Castilla-La Mancha, España

"*La libertad de la fantasía no es ninguna huida a la irrealidad ; es creacíon y osadía.*"
E. Ionesco

Abstract:

This paper is a reflection on the aesthetics of transgression in Eugene Ionesco's theatre. It is a parallel between Ionesco's and Caragiale's language used in plays and a meditation on the dramatic aesthetics of the 20th century. The title defines Eugene Ionescu's attitude towards the life of his characters and his literary craft, which renders to a certain extent the dialogue of numerous sources of inspiration.

Both in France and in Spain, Ionesco's theater was remarked first of all for his determination to fight for a free, pure and open drama, not conjunctural but universal; his theatre proposed to the public a new aesthetics, imbued with the feeling of *angst* experienced in Europe by the post-war generation. His plays describe the ridiculous and futile human existence, in a totally unpredictable universe, where, because of their innate limitations, people are incapable of communicating with one another.

Key-words: estetica, reflexion, estetismo, vanguardia, Teatro del Absurdo.

Eugène Ionesco forma parte de esa categoria de artistas - asombrosamente numerosos - que han nacido en Rumania y han iniciado su carrera en su país de origin para proseguirla, y en la mayoría de los casos, acabarla en Francia. Algunos de ellos conservaron su nombre (el escritor Panaït Istrati [1884-1935], los filósofos Mircea Eliade [1907-1986] y Emil Cioran [1911-1995]), otros lo modificaron (S. Samyro, que ya era seudónimo, se convirtió en Tristan Tzara), y por último, otros se limitaron a afrancesar la terminación de su nombre y apellido: como Georges Enesco (Gheorghe Enescu), Eugen Ionescu se convierte en Eugène Ionesco.

El que será considerado como el mayor exponente del Teatro del Absurdo y como tal, gran dramaturgo de renombre internacional, empezó su carrera literaria en Rumania como crítico literario. Eugène Ionesco (1912-1994) tiene ya, en los años treinta, una personalidad fuera de lo común. Su actitud iconoclasta y transgresora inspiró el título de la conferencia "*La estetica de la transgresíon en el teatro de Eugène Ionesco"*. Pero se podría considerar que la expresión elegida para caracterizar el quehacer literario del autor franco-rumano es incoherente; en efecto el término "estética" - como conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autoro movimiento artístico - va, en principio, reñido con el de "transgresíon"- acción y efecto transgredir, es decir quebrantar, violar un percepto, ley o estatuo. A nuestro juicio este título, a su vez transgresor, define muy bien la postura adoptada por Ionesco frente a la vida y a su quehacer literario: el no quererse doblegar ante cualquier muestra de autoritarismo, el no aceptar el gregarismo, el antreverse a no pensar de rebeldía emparentada con la de los escritores británicos de los años cincuenta llamados "angry young men". Sus obras teatrales describen la ridícula y fútil existencia humana en un univeso totalmente impredecible, en el cual, debido a sus innatas limitaciones, las personas son incapaces de comunicarse unas con otras. Su pesimismo forma parte de la base del teatro del absurdo, un movimiento teatral que se lamenta de la falta de sentido de la condición humana. Pero a pesar de las serias intenciones de Ionesco, sus obras rezuman umor y son ricas en situaciones cómicas como veremos en la primera parte de nuestro trabajo dedicado a su estética dramática.

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

Nacido en Slatina en la región de Valahia (Rumania), el 26 de noviembre de 1912, de padre rumano, abogado de profesión y del que es homónimo, y de madre francesa (Thérèse Ipcar), el niño tiene un año cuando sus padres lo llevan a Francia donde pasa su infancia en Paris hasta 1922, año en que vuelve a vivir con su padre en Rumania con la edad de trece años. Después del Bachillerato que obtiene en 1928, el joven Ionesco prepara una licenciatura de Filología Francesa en la Universidad de Bucarest que obtuvo en 1932. Entonces empieza a trabajar de profesor de francés y en 1938 decide regresar a París con una beca para realizar una tesis doctoral sobre el tema dela muerte y del pecado en la poesía francesa desde Baudelaire, tesis que nunca terminó. Eugène Ionesco materializaba en París las aspiraciones del joven Eugen Ionesco, escritor, profesor de francés y crítico literario en Bucarest (1927-1940). El apredizaje del francés durante su infancia, su adaptación para hacer frente a los programas rumanos y su readaptación para escribir en esta lengua son evocados en *Entre la vie et le rêve* (1977), mientras que *L'Homme aux valises* (1975) pone en escena su situación de hombre errante, dividido entre dos países, dos idiomas y dos culturas.

Si repasamos algunos nombres ilustres de la dramaturgia rumana de los siglos XIX y XX, veremos que el teatro de Ion Luca Caragiale (1852-1912) y los experimentos dramáticos de Tristan Tzara (1896-1963) conservan un gran parentesco con el de Eugène Ionesco en su afán común de transgredir las normas vigentes en el arte para llevar a cabo su acérrima crítica del mundo circundante. La actitud polémica puede surgir en cualquier época cultural pero, en el caso de la literatura rumana, el papel ejercido por el espíritu de rebeldía de los intelectuales rumanos ha provocado después de 1900 una brusca ruptura con el pasado. Siendo difícil de delimitar la frontera entre modernismo, futurismo, expresionismo y surrealismo. Urmuz, Tzara, Ion Vinea (1895-1964), Geo Bogza (1908-1993) y B. Fundoianu (1898-1944) se convirtieron en los representantes de la vanguardia histórica, un movimiento heterogéneo más conocido como *integralismo*. Ionesco compartía el espíritu contestatario de sus predecesores y coetáneos rumanos y una breve incursión en su quehacer intelectual de la época rumana nos ayudará a entender las razones que condujeron a Ionesco a no abogar nunca por una literatura social y comprometida.

En su libro *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme* (Berne, 1993), Alexandra Hamdan trata de reencontrar la voz rumana de Ionesco y, tras la comparación del texto rumano *Englezeste fara profesor* con su traducción parodiada y adaptada que resultará ser *La Cantante calva*, su conclusión es que en esta parodia de traducción, el lenguaje híbrido, artificial, en la frontera entre dos idiomas muestra mejor que nunca la fractura lingüística que se opera en la mente del dramaturgo: "Fusion des langues et des cultures, le palimpseste de l'oeuvre de Ionesco représente le dialogue thâtral des sources qui s'y reconnaissent." (p.97). Por tanto, veremos que su juventud literaria sigue latente en sus textos tanto en los ecos más o menos manifiestos de la lengua y cultura rumana, que en ellos descubrimos, como en su actitud anticonformista.

Su estética dramática

Su primera obra, *La Cantante calva (1950)*, es una sátira que exagera algunos aspectuos de la vida cotidiana con el fin de demostrar la falta de sentido de una vida acomodada donde la hipocresía y el formalismo rigen las relaciones humanas. Las conversaciones de la obra forman un gran galimatías, y los personajes se muestran incapaces de comunicarse unos con otros. Ionesco utilisa esta misma técnica recitativa en *La lección (1950)*, en la cual, un profesor lunático asesina a sus alumnas. En *Las sillas (1952)* dos ancianos reciben y hablan con personajes invisibles. *Amadeo o cómo salir del paso (1953)* trata de una pareja dentro de la cual los sentimientos que una vez tuvieron el uno hacia el otro, muertos ya, van produciendo un cadáver que crece amenazadoramente hasta que consigue atraparlos a ambos. En *Rinoceronte (1959)*, la obra quizás más conocida de Ionesco, los habitantes de una pequeña ciudad se transforman en rinocerontes. El personaje principal, prototipo del hombre normal, va siendo apartado de la vida dela pequeña sociedad de su ciudad a medida que lucha contra el conformismo de sus habitantes.

Ionesco quiso adoptar una postura totalmente nueva y virgen frente al discurso humano a raíz de su aprentizaje del inglés con el método Asimil, método de prentizaje del idioma muy famoso

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

en los años cincuenta. *Englezeste fara profesor (1943)*, convertido en *La Cantante calva* (1950), nos muestra una "tragedia del lenguaje" a partir de los clichés dela conversación, una mecánica absurda que se desarticula y estalla al desestimar los principios racionales de nuestra lógica. Asimismo Ionesco nos incita a contemplar el mundo con una mirada nueva, en un estado de profundo asombro. Los Smith y los Martin, fantoches grotescos, intercambian réplicas que ya no tienen sentido porque han dejado de pensar por sí mismo; por tanto, las conversaciones de salón van dejando paso a "discursiones bizantinas" que progresivamente se convierten en altercados de palabras, jirones de frases que los personajes se arrojan con furia. Como adelantamos el punto de partida detales réplicas disparatadas se encuentra en los diálogos del Método Asimil para aprender inglés; en efecto Ionesco se quedó asombrado por las conversaciones absurdas y estereotipadas y las réplicas inconexas que intercambiaban los personajes. Por tanto, en su primera etapa dramática, las palabras ya no son señas de identidad; lugar de ambigüedad permanente que vehicula el nonsense y progresa a fuerza de equívocos, la expresión se convierte en presión. El oxímoro será una figura retórica de predilecciónes en toda la obra de Ionesco. Asimismo en *La Cantante calva* emplea las expresiones "mi pollito asado" y "un vinito de Borgoña australiano", en *Víctimas del deber* evoca "un palacio de llamas gélidas" o "mares incandescentes", y en *El Porvenir está en los huevos* habla de "nieves de fuego". El uso de neologismos rompe aún más la comunicación como "los policandros" que acentúan el carácter enigmático del poema de la Criada. Las asociaciones de palabras obedecen a motivos de estricta homofonía. Tal es el principio de composición de *Los Saludos* (1950) donde tres Señores se devuelven la pelota con adverbios modales. El uso de analogías sonoras es un avatar de los métodos mnemotécnicos propuestos para el aprendizaje de los idiomas. El furor culmina cuando la Señora Smith recita vocales con gritos lúgubres y cuando la Señora Martin le contesta vociferando una serie consonántica. Los cuatro protagonistas que ya no se entienden, luchan a brazo partido. Sin embargo si el lenguaje aísla y hiere, el mito de la torre deBabel, sobre el que Ionesco ha estado meditando mucho, reaparece una y otra vez en su obra. En la distribución de frases sin vínculo lógico o gramatical (parataxis), cualquier afirmación parece ser reversible. La distribución de las escenas es tan contradictoria como el discurso. El lenguaje se desmiente en cualquier momento y hasta los elementos del decorado, aparentemente tangibles son factores de ambigüedad. Cuando el reloj de pared inglés da diecisiete campanadas, la Señora Smith comenta que son las nueves. Inepto para medir el tiempo, el mismo reloj tiene espíritu de contradicción.

Su juventud literaria

En Rumania Ionesco ha sido profesor de francés entre 1936 y 1942 (Cernavoda, Curtea de Arges, Bucarest), periodista entre 1927 y 1940, y ha iniciado su carrera literaria con un libro de poemas *Elegías para minúsculos* (1931), dos esayos *NO* (1934) y *La vida grotesca y trágica de Victor Hugo* (1935-1936) que fue traducido en francés con el título *Hugoliade* en 1982, y la obra de teatro *Englezeste fara profesor* (1943) (*La Cantante Calva*).

Volvamos pues a Rumania con una confidencia de Ionesco sobre su primer contracto con su patria de origen: "Desde el principio todo me disgustó. Decidí que tenía que regresar a Francia". Eugène Ionesco, como los demás intelectuales rumanos de entre las dos guerras mundiales, se interesa por la literature francesa. Un gran problema preocupa al joven dramaturgo, como al conjunto del sector intellectual rumano: abandonarse a la influencia de las literaturas extranjeras, en particular de la francesa y de la alemana, o encerrarse en sí mismo. La apertura a las influencias extrangeras era generalmente preconizada por los liberales, mientras que el modelo nacional era propugnado por los conservadores. El grupo de la Junimea (Juventud) se constitu como renacción contra la influencia preponderente de la literatura occidental. Su más notorio representante fue Titu Liviu Maïorescu (1840-1917), el gran teórico de la renivación literaria rumana. Además existía otro debate que era de ídole estético ya que tenía que ver con el estatus de la literatura con respecto a la política, la moral y la retórica.

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

Ionesco creía firmemente en la importancia del papel que desempeñaba la cultura francesa en el desarrollo de las letras rumanas. Entre las dos guerras munidales continua en Rumania el combate ideológico acerca de esta problema: si se debe aceptar y buscar la influencia de las literaturas extrangeras o si, por el contrario, se debe miar hacia las fuentes del pasado literario rumano. Cabe recordar que este tipo de enfrentamiento de las orientaciones tradicionalista y nacionalista por un lado, modernista y cosmopolita por otro, se repite en todas las culturas en un momento dado. A principios del siglo XX, el pasado y la cultura nacional son defendidos por las corrientes "samanatorist" u "poporanist". Agrupado alrededor de la revista *Samanatorul* (El Sembrador), la corriente "samanatorist" recomendaba a los artistas buscar la inspiración en la historia rumana y en la vida de los campesinos, los únicos en velar por su tradicioes; entre sus animadores se encuentra el historiador Nicolae Iorga. La corriente "poporanist" se inspira en los "amigos del pueblo" rusos y también resalta el amor al pueblo como valor más importante.

En el polo opuesto, se encuentra la corriente llamada"estetismo". Esta reacción en contra de la idealización de la vida rural y en contra del "passéisme" (elogio al pasado) es la del movimiento simbolista favorable a que las letras rumanas se abran a la literatura francesa y a las de los países románicos. Esta tendencia está representada por la revista *Sburatorul* (El Siflo) fundada por Eugen Lovinescu (1881-1943). Acerca del tema de las influencias extrangeras en la cultura, elabora la teoría del "sincronismo". Lovinescu explica que, en la mayoría de los casos, la civilización no ha conocido un desarrollo evolutivo sino que casi siempre ha sido importada bruscamente. Lo que cuenta, por consiguente, es la capacidad que demuestra un país para adaptar las ideas procedentes del exterior hasta convertirlas en ideas originales. Cree que el despegue de Rumania pasa por la asimilación de la cultura industrial y urbana de Europa occidental y cree en la democracia liberal. Por tanto considera que los intentos de idealización del pasado feudal son románticos y reaccionarios. Por su parte, Ionesco también manifesta su desconfianza acerca del "rumanismo" porque teme que los conceptos políticos puedan desteñir sobre la literatura y dirigirla hacia el totalitarismo. Sabemos que el joven profesor de francés se decidió a dejar Bucarest y Rumania porque la politica la había ivadido todo: la vida literaria y la vida cotidiana, porque sus amigos se dejaban contagiar, unos tras otros, por la fiebre antisemita y totalitaria, por la epidemia "rinocérica". A su juicio, la crítica literaria no debe ir subordinada a los prejuicios; y los prejuicios se llaman criterios, métodos, dogmas, principios, sensibilidad estética selecta y demás elementos que esombrecen la obra literaria. Para ello es preciso huir de la imitación occidental y también rechazar la inspiración folklórica que no llevan más que a resultados muy artificiales. Tal vez la solución esté en la síntesis de ambas tendencias: ¿Tudor Arghezi no es a la vez seguido de Baudelaire u poeta del terruño? ¿Las novelas de Camil Petrescu, que resulta ser un gran admirador y seguidor de Proust et de Gide, dejan, por eso, de reflejar la sociedad rumana?

Mientras tanto, las actividades de la "Guardia de Hierro", el equivalente e Rumania al movimiento nacional-socialista alemán, se desarrollan, el antisemitismo gana terreno y, en estas condiciones es difícil no relacionar la génesis de *Rinocerita* con la dolorosa experiencia entonces vivida por Ionesco. En la obra la piel verdosa de los paquidermos no deja de recordar las camisas verdes de los legionarios de la Guardia de hierro. *Rinoceronte* constituía uno de los mayores éxitos de la posguerra, al igual que *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y que *La Ratonera* de Agatha Christie. La obra llegaba a España el 13 de eneros de 1961, en el teatro María Gierrero, en una traducción de Trino Martínez Trivas bajo la dirección escénica de José Luis Alonso.

Rinoceronte se basa en una reflexión teatralizada sobre las características permanentes y universales del hombre como son su propensión a caer en la utopía, su fascinacin por las luces de los sistemas ideológicos y su espíritu gregario y dominador. He aquí el credo de Ionesco: No pensar como los demás nos pone en una situación bien incómoda. No pensar como los demás implica sencillamente que uno piensa. Los demás que creían pensar, adoptan en realidad, si darse cuenta, los eslóganes que circulan, o bien son víctimas de pasiones devoradoras que se niegan a analizar.
¿Por qué los demás se niegan a desmontar los sistemas hechos de clichés? En primer lugar, los lugares comunes sirven sus intereses o sus impulsiones, porque les permiten tener la conciencia tranquilla y, además, justificar sus acciones. Sabemos que podemos cometer los crímenes más

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

abominables en nombre de una "noble y generosa" causa. Existe también el caso de los que no tienen la valentía de tener ideas que no sean las que tiene razón. Es un puñado de individuos el que hace cambiar el mundo.

En 1970, en una entrevista concediada a *L'Express*, Ionesco se explica sobre lo que simboliza la rinoceritís: El propósito de la obra fue describir el proceso de nazificación de un país así como el desconcierto del que, alrgico al contagio, asiste a la metamorfosis mental de su comunidad. Eran rinocerontes. Tales aspectos, exacerbados en tiempo de crisis y combinados con otros determinantes conducen a la guerra y a la Apocalipsis como sugiere *Rinoceronte*, que aqunta por encima del nazismo o estalinismo, según se quiso interpretar, a cualquier forma de integrismo ("La rhinocérite c'était le nazisme en Roumanie et puis ça a été, après, toutes sortes de totalitarismes" - Ionesco, Testimonio en TFI-1988). Por tanto, se entiende la importancia y el alcance de *Rinoceronte*, cuando la situamos en el contexto político de finales de los años cincuenta: un contexto cargado ideológico que preseció en los años treinta en Rumania, con la única diferencia de que, en Francia, la *intelligentsia* y el proletariado fracés no estaban afectados por el fascismo sino por el comunismo. A este respecto cabe resaltar que, ya en 1955, otro gran dramaturgo rumano, Horia Lovinescu (1917-1983), obtuvo un éxito extraordinario con el drama *Citadela sfarîmata* (La ciudadela quebrantada) donde también criticaba la deshumanización de los intelectuales en el período antebélico.

Según José Monleón, ensayista, crítico, director teatral y auténtico "militante" del teatro comprometido, en los años cincuenta, el teatro de Ionesco no se podía juygar en España como se hacía desde países que vivían una estabilidad democrática. En esos países, su teatro se aceptaba como un hecho teatral del que se estaba más o menos a favor. En aquella época en París, cuando aparecieron las figures de Beckett e Ionesco, la crítica tradicional reivindicaba a Anouilh a toda una tradición frente a la cual el teatro de Ionesco z de Beckett se consideraba gratuito y arbitrario. Por tanto, en Francia, existía una lucha en contra de ambos autores desde el conservadurismo. Desde esta perspective, un intellectual español de paso por Francia se sentía lógicamente atraído por la figura de estos autores. Ahora bien en España la lectura era distinta. Durante la dictadura franquista, dentro del sector intelectual progresista existía un debate, que puede ahora parecer ingenuo, y que era la lucha por un teatro que mostrara los conflictos de la sociedad española. Podía ser de modo realista o expresionista, el caso era que detrás de esta diversidad poética se reconociera la sociedad española. Cuando llegó lo que se bautizó a la ligera "teatro del absurdo"m surgió un conflicto para el equipo de *Primer Acto*. Por un lado, el primer número de la revista pulicó *Esperando a Godot*, que rompía la perpectiva fotográfica, costumbrista z elemental del teatro español cotidiano; en este sentido, ele equipo de *primer Acto* adoptaba la postura de los críticos internacionales que defendía este teatro transgresor. Sin embargo, el grupo tenía sus reservas, en este contexto, sobre hasta qué punto este teatro estaba ocultando la realidad española. Además, a estas cuestiones de estética teatral se unía un nuevo equívoco de índole ideológica. Ionesco que era rumano, tenía una visión de Rumania como de un país dominado por una dictatura comunista, y eso lo colocaba en una posición profundamente anticomunista. En España, en cambio, la dictatura estaba asociada al franquismo. Y así como en Rumania ser anticomunista era un signo de democracia, en España, dentro del sector progresista, no ser comunista casi significaba no ser democrático. Con lo cual se produía otro elemento de confusión.

Digo eso porque, tanto en Francia como en España, el teatro de Ionesco fue inicialmente rechazado por su determinación a luchar por un teatro libre, puro, abierto, no coyuntural sino universal; un teatro cuyos fundamentos clásicos necesitaban ser renovados, tras los trágicos acontecimientos de la segunda guerra mundial, para seguir impactado al público al traducir, con una nueva estética, el sentimiento de angustia que experimentaba en Europa la generación de la posguerra. Por tanto, en el contexto existencialista francés, regido por motivaciones de compromiso social, Ionesco tuvo la valentía de manifestar en contra de Bertolt Brecht y Jean-Paul Sartre, lo que le hizo enfrentarse a los seguidores de la famosa revista francesa "Théâtre Populaire" cuyos máximos representantes eran Bernard Dort y Roland Barthes; lo cual no impidió que tuviera también como otro de sus mayores enemigos al conservador Jean-Paul Gautier, crítico literario del

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

Le Figaro. Del mismo modo en España, fue rechazado por el conservador y famoso crítico Alfredo Marquerie que declaraba que su teatro era una "tomadura de pelo". Tampoco fue bien aceptado por el sector intelectual progresista que lo tachaba de "evasionista" y "escaparatista", si bien, en el mejor de los casos, le reconocía el mérito de haber revolucionado el arte teatral. Existe una razón que motivó la catalogación en España de su teatro como tal (es decir evasionista y escaparatista). La recepción de su teatro estuvo condicionada por el "dirigismo teatral" como factor extraliterario, de marcado predominio político. La Administración censora prefirió potenciar las obras de teatro vanguardistas en vez del teatro existencialista de Sastre y Camus, que consideraban mucho más subversives, con el fin de sosegar la polémica surgida en torno al teatro social en España, y derivarla hacia un posicionamiento en pro o en contra del Teatro del Absurdo. En definitiva, esta nueva dramaturgia, por su propria índole de teatro puro, metafísico y transcendental, como decíamos, no tenía cabida entre un colectivo artístico que buscaba una literatura coyuntural de urgencia, recurriendo a un modo de transmisión directo y contundente.

Su perceptia literaria situada en la estela de la vanguardia literaria rumana

A finales del siglo XIX, el teatro rumano estuvo dominado por la obra de Ion Luca Caragiale. Su sentido de la comicidad y del absurdo, omnipresente en obras como *La Calumni* (1890), inauguró el teatro moderno rumano. De hecho en un artículo titulado "Portrait de Caragiale" (Ionesco, 1966, pp.199-204), Ionesco lo presenta como el mazor de los dramaturgos desconocidos. *O scrisoare pierduta* (Una carta perdida), estrenada en 1884, es una clásica comedia de costrumbres. En ella el autor ironiza la farsa de las elecciones bajo un régimen constitucional, ocasión para definir tipológicamente a diversos individuos que detentan el poder político o aspiran a él; en general un mundo filisteo, totalmente sojuzgado a los intereses personales, exento de ideales positivos, cínico, provocado la risa por la parodia de los hechos sublimes y de las grandes palabras. Ese mismo mundo aparecía ya en los primeros trabajos dramáticos de Caragiale con estructura de farsa clásica, como *O noapte furtunoasa* (Una noche tempestuosa, 1879), y *Conu Leonida fata cu reactiunea* (Don Leónidas se enfrenta con la reacción, 1880). Caragiale es considerado como el mayor creador de tipos de la literatura rumana. En su comedia más conocida *Una carta perdida*, el dramaturgo ataca con vehemencia tanto a conservadores como a liberales; pero sobre todo al hombre de cualquier lugar y de cualquier sociedad. Lo que le caracteriza es la virulencia excepcional de su crítica. Sus personajes son prototipos humanos tan desprestigiados y corruptos que no podemos creer lo más mínimo en ellos. En un mundo donde todo es irrisorio y bejza, sólo la comicidad más pura y despiadada puede tener cabida. En realidad, tomando como punto de partida el entorno social de su época, Caragiale critica el espíritu pequeño gurgués de cualquier sociedad. Lo peor es que las mismas ideas se desmoronan y pierden su significado en este mundo trivial y mediocre. No sería difícil reconocer, entonces, en cualquiera de los ministros del país al perfecto prevaricador de *Una carta perdida*, en los disputados farfulladores el abogado conservador de la misma obra, en los periodistas mixtificadores al poeta de *Una noche tempestuosa* y en los pequeños rentistas al padre Leonida. Al final de una Edad Media balcánica que se había prolongado hasta del siglo XIX en las provincias rumanas, el país adoptaba, a marchas forzadas, el modelo de la Europa liberal. Una seria de reformas rápidas dieron a esta nación un anueva estructura social: una clase burguesa surgía de la noche a la mañana. Los héroes de caragiale son unos fanáticos de la política hasta el punto de que han deformado el mismo lenguaje: cualquier acción de la vida cotidiana es referida con acentos de extraña elocuencia, con un lenguaje tan ostentosamente exornado como impropio, y donde los peores disparates se acumulan para justificar noblemente hechos vituperables:

> On trahit des amis, « dans l'intérêt du parti »; trompée par son amant, une femme lui jette du vitriol à la figure parce qu' « elle a un tempérament républicain », on « signe avec courage » une délation anonyme que l'on envoie au ministre conservateur; on est fussaire pour le bien de la partie; on veut être député pour l'amour de la « chère petite patrie »; on fait partie de tous les régimes parce qu'on est « impartial »; on ne donne des postes qu'aux « fils de la

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

Nation »; on découvre qu'un individu louche este digne d'intérêt « parce qu'il est des nôtres »; seul un enfant de la Nation « a droit à être décoré, car les décorations sont faites avec la sueur du peuple »; il faut envoyer au bagne « tous ceux qui mangent le peuple »; une petite rébellion locale « est un grand exemple pour l'Europe entière qui a les yeux fixés sur nous »; le préfet qui ne veut pas donner son appui à un candidat député est « un bouveur du sang populaire »; « bien que Jésuite, le Pape n'est pas bête »; Leonida veut « un gouvernement qui verserait à tous les citoyens une forte pension mensuelle el vous interdirait de payer le impôts »; Il y a aussi les grands principes: « J'aime la trahison, mais je haïs les traîtres »; « un peuple qui ne va pas de l'avant reste sur place »; « tous les peuples ont leurs faillis, il faut que la Roumanie aussi ait les siens. » (Ionesco, 1966, p. 203)

Ionesco utiliza el mismo recurso cómico del encadenamiento de frases disparatadas y rimbombantes en su propria obra tal como podemos comprobar en la arenga que dirige la Tía Pipe a sus conciudadanes en *Asesino son gajes*:

La Tia Pipe.-He criado para vosotros todo un rebaño de desengañadores. Ellos eo desengañarán. Pero hay que engañar para desengañar. Necesitamos un engaño nuevo. […] Os prometo cambiarlo todo. Para cambiarlo todo no es necesario cambiar nada. Se cambian los nombres, no se cambian las cosas. Los engaños antuguos no han resistido al análisis psicológico, al análisis sociológico. El nuevo será invulnerable. Sólo habrá equivocaciones. Perfeccionaremos la mentira. […] No vamos a perseguir más, pero castigaremos y haremos justicia. No colonizaremos a los pueblos; los ocuparemos para liberarlos. No explotaremos a los seres humanos; les haremos producir. El trabajo obligatorio se llamará voluntario. La guerra se llamará paz y todo cambiará, gracias a mí y a mis gansos. (Ionesco, 1962, pp. 120-121)

Ionesco como Caragiale ha observado la banalidad deprimente delas convresaciones porque, como observa con ironía, es dañino y poco habitual callarse cuando no tenemos nada que decir. En su estudio sobre Caragiale Ionesco confiesa que el lenguaje es puro reflejo del carácter de los personajes; se trata de un lenguaje desarticulado, deteriorado como ellos mismos, un lenguaje voluntariamente caótico. Si a Ionesco le gusta Caragiale esporque, entre otras cosas, es sensible al vínculo que el autor establece entre el afán de poder y la pérdida de fluidez y coherencia en l lenguaje: « La déformation du langage, l'observassion politique sont si grandes que tous les actes de la vie baignent dans une bizarre éloquence, faite d'expressions aussi sonores que merveillusement impropres, où les non-sens s'accumulent avec une richesse inépuisable et servent à justifier, noblement, les actions inqualificables. » (Ionesco, 1966, p. 185)

La idea de la obra *El Maestro* (el hombre sin cabeza quese supone representa la sabiduría y el poder) procede de una expresión muy famosa de Caragiale: «Cap ai, minte ce-ti mai trebuie» (Cabeza tienes, sabiduría / juicio no necesitas, se puede tener entonces la cabeza huesta) explica Ionesco a Marie-Claude Hubert (Hubert, 1990, p. 251). Reconocemos aquí su técnica predilecta de traducir en el escenario, con imágenes literales, la lengua rumana y sus expresiones.

También se relaciona a menudo *delirio a dúo* con *Conu Leonida fata cu reactiunea* (Don Leónidas se enfrenta con la reacción) donde un apareja deancianos enclaustrados y aterrorizados intrepretan los ruidos de los juerguistas de fuera como una revolución o una guerra que estalla.

Urmuz, escritor considerado como extravagante en su época, también ha sido traducido por Ionesco entre 1947-1949. Según nuestro autor, su técnica del umor del absurdo y sus intuiciones excéntricas acerca de la tragedia y dela comedia del lenguaje le convierte en precursor y estandarte de la vanguardia, como Tristan Tzara. Sobre Urmuz en 1965 en *Lettres Nouvelles*, Ionesco revela: « Au delà de l'humour noir et de la critique des automatismes du langage il y a un fond tragique, un monde suffoqué par des conventions où lesmots ne sont plus unis par des rapports de nécessité et de vérité. Le réel se prolonge dans le fantastique. Il faut parcer lemur des habitudes mentales, des routines qui nous empêchent de percevoir l'univers autrement que dans ses apparences » (pág. 43).

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

La estética de Urmuz enriquecida por la perspectiva de Kafka, va a desempeñar un papel de primer orden en la obra teatral de Ionesco. "Moi-aussi j'urmuze", confiesa en un artículo de *România literara*.

Más tarde, a principios del seglo XX, Tristan Tzara (1896-1963), ensayista y poeta, fundó el movimiento dadaísta. El movimiento llamado Dada, reflejaba tanto en arte como en liteatura la protesta nihilista contra todos los aspectuos de la cultura occidental:

La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bodas de sebo que han crecido, como elefantes, como planetas, y que, aún hoy, son consideradas válidas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lúcida, clara y decidida, despiadada con el compromiso yla política. La moralidad es como una infusión de chocolate en la svenas de los hombres. Esto no fue impuesto poruna fuerza sobrenatural sino por los *trust* de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios (De Micheli, 1988, p. 32).

El movimiento Dada empezó en Zurich, durante la primera guerra mundial, con un grupo de escritores, pintores, escultores refugiados y objetores de conciencia franceses, alemanes y europeos en general. El 2 de febrero de 1916, le prensa de Zurich anunciaba la inauguración del Cabaret Voltaire en el número 1 dela Spiegelgasse en el casco antiguo de Zurich (justo en frente, en el número 6, vivía Lenine que debía ser molestado por las idas y venidas de los noctámbulos). El escritor alemán Hugo Ball, el escultor y poeta Jean Arp el pintor también rumano Marcel Janco eran otros fundadores del movimiento que debe su nombre a la elección al azar, en el diccionario, de la palabra "dada" ("caballo" en el lenguaje infantil francés). Su programa era modesto: canciones, poemas, sketches y, a veces, obras de teatro. El teatro que los Dadaístas crearon, y por lo general interpretaron ellos mismos, petenece al *nonsense* poético en forma de diálogo. La manifestación Dadaen el Teatro de l'œuvre - convertido en el centro Dada después de la guerra -, el 27 de marzo de1920, peresntaba una selección de textos de teatro entre los cuales se encontraba *La Première Aventure Céleste de M. Antipyrine* (La Primera Aventura Celeste del Señor Antipirina) de Tzara donde una "parábola" recita los versos siguentes:

Cet oiseau et venu blanc et fiévreux comme
de quel régiment vient la pendule? de cette musique
humide comme
M. Cricri reçoit la visite de sa fiancée à l'hôpital
dans le cimetière israélite les tombeaux montent
comme des serpents
M. le poète était archange - vraiment
il disait que le droguiste ressemble au papillon
et au Seigneur et que la vie est simple comme
un boumboum comme le boumboum de son
coeur. (T. Tzara citado por Esslin, 1971. pp. 345-346)

Tal y como ilustra este texto, con el fin de expesar el rechazo de todos los valores sociales y estéticos del momento, y todo tipo de codificación, los dadaístas recurrían con frecuencia a la utilizació de métodos artísticos y literarios deliberadamente incomprensibles, que se apoyaban en lo absurdo e irracional. Sus representaciones teatrales y sus manifiestos buscaban impactar o dejar perplejo al público con el objectivo de que éste reconsiderara los valores estéticos establecidos. Para ello utilizaban nuevos materiales, como los de desecho encontrados en la calle, y nuevos métodos, como la inclusión del azar apara determinar los elementos de las obras. El pintor y escritor alemán Kurt Schwitters destacó por sus collages realizados con papel usado y otros materiales similares. El artista francés Marcel Duchamp expuso como obras de arte productos comerciales corrientes- un secador debotellas y un urinario- a los que denominó *ready-mades*. En lietartura el juego y el azar favorecían el surgimiento de la imagen mediante la libre asociación de elementos no premeditados:

Yo llamo amíquémeimportismo a una manera de vivir en la que cual conserva sus proprias condiciones respectando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades, el *twostep* que se convierte en himno nacional, las tiendas de antigüallas, el T.S.H., el teléfono

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

> sin hilos, que transmite las fugas de Bach, los anuncios luminosos, los carteles des prostíbulos, el órgano que difunde calveles para el buen Dios y todo esto, todo junto, y realmente sustituyendo a la fotografía y al catecismo unilateral. (De Micheli, 1988, p. 33)

En al segunda manifestación Dada, el 26 demayo de 1920 en la sala Gaveau, el programa constaba de una nuevaobra de teatro de tzara *La Dexième Aventure Céleste de M. Antipyrine* (La Segunda Aventura celeste del Señor Antipirina). Pero la obra de teatro dadaísta que más éxisto tuvo fue también una obra de Tzara en tres actoes, *Le Coeur à gaz*, que se estrenó el 10 de junio de 1921 en el Studio des Champs-Elysées. *Le Coeur à gaz* es una obra de "teatro puro" cuya originalidad radica casi exclusivamente en los ritmos sutiles de un diálogo disparatado y que, por el uso de los clichés dela conversación de salón, anuncia el teatro de ionesco. Tzara dice desu obra que "es la única y la mayor estafa del siglo en tres actos; solo treará Buena suerte a los imbeciles industrializados que creen en la existencia de los genios" (Tzara, 1946, p.8).

En su juventud Ionesco había pertenecido, como Emil Cioran y Mircea Eliade al grupo Criterion dirigido por el filósofo Nae Ionescu. Tras la trágica experiencia de su separación ideológica durante la etapa fascista, se vuelven a encontrar en París después de la guerra:

> Moi et Eliade nous avons les mêmes origines, un fond commun. J'avais aussi le même esprit que Tristan Tzara. […] Chez Cioran aussi il y a cette pensée profonde qui m'anime, puisée dans un attitude roumaine que résume le vers d'Eminescu: « Faites, Seigneur que je disparaisse à tout jamais dans le néant » (Prière d'un Dace). Il y a chez Cioran cet appel du néant et cette peur du néant qu'est mon angoisse permanente.

Como podemos observar, en 1990 vuelve a citar a Eminescu. En 1955, en su capítulo sobre la literatura rumana de la Enciclopedia *Clarté* ya lo consideraba como "uno de los más grandes poetas del mundo - destinado al ovirlo por haber escrito en un idioma sin circulación mundial - dado que la poesía es intraductible. Es el inventor, de principio a fin, de una maravillosa lengua poética flexible y armoniosa, plástica y abstracta, de extraordinaria riqueza". Según cuenta su compañero del instituto Saint Sava de Bucarest, el alumno Ionesco se sabía de memoria centenas de versos de Eminescu.

Cuarenta años más tarde, en *La quête intermitente* (La busquedad intermitente) que el escritor, filósofo y político, Al. Paleologu llamada "el testamento de Ionesco", la fractura que se ha vuelve complementariedad persiste en las numerosas expresiones rumanas que el dramaturgo traduce literalmente al francés. He aquí algunos ejemplos: "Cu moartea pre moarte calcând" (tener la fuerza de vivir la muerte para no morir), " de azi pe mâine" (al día). A veces deja palabras rumanas en el texto fracés: «je me sentirai chez moi partout dans l'Univers, sur n'importe quel tărâm…» (Me sentiré como en mi casa en cualquier lugar del Universo, en cualquier tărâm). Estapalabra, Tărâm, noción intraductible puede significar planeta, lugar, espacio. Ionesco nunca olvidó este tărâm, su segunda patria condenada por la historia. Nunca olvidó este sol de septiembre en una rumana en "satori", una transfiguración, "una sonrisa de Dios".

En *El Peatón del aire*, la columna rosa que sostiene la bóveda celeste, como la columna del cielo del floklore rumano, recuerda a Brâncusi y a su "columna sin fin". Este arquetipo "mioritico", Ionesco lo había interiorizado desde la infancia en su imaginario más profundo y, como para los pájaros de Brâncusi, la obra de Ionesco tiene como origen un sueño donde el autor levanta el vuelo. En su única novela *El Solitario*, la columna- mediador místico en el imaginario rumano-, alude más directamente aún que en *El Peatón del aire* a la irrupción de lo sagrado. La carroza adornada con flores de *El Hombre delas maletas* que evoca las ceremonias matrimoniales de los pueblos rumanos de su infancia.

Al incicio de su carrera literaria en Rumania, el crítico Serban Cioculescu, en una reseña de *No* (*Nu*), llamó al autor "payaso", "*Gavroche* delos bastidores literarios" y dio sus comentarios el nombre de "crítica sketch". "Si decide dedicarse al teatro, a la comedia, tiene futuro" había profetizado en septiembre de 1934. Además el mismo año Ionesco decía lamentándose: "Si hubiera

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)

sido francés, tal vez hubiera sido genial". Ha sido dramaturgo, adquirió la nacionalidad francesa y el mundo entero reconoció que tenía genio.

"*Pensar contra la corriente del tiempo es heroico; decirlo, una locura*".

E. Ionesco

Bibliographie

DE MICHELI, M., "La espontaneidad dadaísta" en *Las Vanguardia artísticas del sieglo XX*, Madrid, 1988.

ESSLIN, M., *Le Théâtre de l'Absurde*, Paris, 1971. Editions Buchet / Chastel para la traducción francesa.

HAMDAN, Alexandra, *Ionescu avant Ionesco. Portrait de l'artiste en jeune homme*, Berne, 1993.

HUBERT, M-C., *Eugène Ionesco*, Paris, 1990.

IONESCO, E., *El Rinoceronte, El asesino sin gajes, La ira, Escena para cuatro personajes*. Buenos Aires, 1962.

IONESCO, E., *Notes et contre-notes*, Paris, 1966.

TZARA, T., *Le Coeur à gaz*, Paris, 1946.

România literara, Bucarest, 04/12/1960.

Teatro rumano contemporáneo, Madrid: Aguilar, 1971.

BDD-A20475 © 2009 Valahia University Press

Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.23 (2026-09-14 18:49:33 UTC)