

ANÁLISIS DEL ESPACIO-TIEMPO DE LA REPRESENTACION EN ALGUNAS OBRAS DE EUGÈNE IONESCO

M.^a Dolores Bermúdez

La noción de representación puede ser contemplada desde numerosos puntos de vista susceptibles a su vez, de ser resumidos en dos grandes apartados. Por una parte, la obra misma con la peculiar organización que el autor le impone o con las personales variaciones que un director escénico quiera introducir. La representación puede ser contemplada por otra parte desde la perspectiva de la comunicación teatral, esto es, desde la presencia de los espectadores en la sala, lo que implica inmediatas consecuencias en cuanto a la naturaleza y funcionamiento del teatro como género. Este cúmulo de relaciones y de implicaciones así como sus específicas ramificaciones están implícitos en los análisis que la «dramaturgia» lleva a cabo.

En su acepción primera, «art de la composition dramatique» (Petit Robert) la dramaturgia (o la dramática) afecta al particular modo de componer, de organizar el espacio y el tiempo con vistas a la representación.

Pero es quizás en las relaciones de la representación con la puesta en escena donde las implicaciones de la dramaturgia son más evidentes ya que los diferentes tipos de «lectura» que de una obra pueden hacerse, al estar más estrictamente codificados no sólo corresponden a formas diferentes de concebir el teatro sino que responden además a sistemas ideológicos totalmente contrapuestos. Dejando a un lado todo el trabajo anterior a la representación puntual, dos son los grandes sistemas que se han impuesto en el teatro occidental y que Monod¹ designa con el nombre de «dramaturgia de la ilusión» y «dramaturgia de la alusión», denominaciones que recubren el sistema aristotélico y el sistema brechtiano y cuyos polos, para no extendernos en cuestiones ya conocidas, resumiremos brevemente. Así pues, drama, ilusión, continuo, cerrado, naturaleza, identificación, catar-

¹ Cfr. Monod, R., *Los textos de théâtre*, Cedic, 1977.

sis y mimesis definen a grandes rasgos una representación basada en las teorías aristotélicas de la que se desprende como corolario las nociones de evasión, complacencia afectiva, y moralismo. Frente a ellas, las nociones de conocimiento, análisis y acción sirven para definir el polo opuesto de un teatro de la historia cuyas características vienen articuladas por el relato, la convención, lo discontinuo, lo abierto, el proceso, la actitud crítica, la distanciaci3n y el realismo.

La representaci3n instauro adem1s al espectador como condici3n y objetivo final del espect1culo: fuerza irreductible de la misma, el p1blico asume la funci3n de destinatario en la situaci3n de comunicaci3n teatral, en la que si bien tienen lugar todas las funciones de la comunicaci3n en general son las reticencias de ciertos autores al respecto. As3 pues, el an1lisis de la representaci3n como medio de comunicaci3n desde la perspectiva del contexto situacional puede ser diversificada en funci3n de las diferentes instancias receptoras y emisoras que componen el proceso, implicando claro est1, el mensaje, la actitud de dichas instancias hacia el mismo, as3 como el medio escogido. Todos estos puntos de vista concurren en un n1mero finito de combinaciones susceptibles de intercambiar sus elementos. Dichas combinaciones giran en torno a ciertos «n1cleos de inter1s» que determinan a su vez la formaci3n de obras dram1ticas, susceptibles de ser agrupadas en familias (tradicionalmente g1neros).

Si la noci3n general de representaci3n, cuesti3n central en el estudio del teatro, condiciona por entero la concepci3n y el an1lisis del mismo, su manifestaci3n actual reenv3a por otra parte a una de sus caracter3sticas que aunque «esencial» parece sin embargo inaprensible y constituye el gran escollo a la hora de enfrentarse con el g1nero dram1tico. Dicha inaprensibilidad proviene de su car1cter ef3mero, de la inscripci3n en un presente 1nico, puntual, fugitivo e irreplicable.

En el presente trabajo interesa constatar especialmente que sean cuales fueren el tiempo y lugar que la obra intenta reproducir, 1stos est1n «representados» en un «aqu3/ahora» ineludibles. Superposici3n de tiempos y espacios que crea las posibilidades del g1nero tantas veces aludidas:

“Le probl1me fondamental du temps au th11tre est qu’il se situe par rapport 1 un *ici-maintenant* qui est l’*ici-maintenant* de la repr1sentation et qui est aussi le pr1sent du spectateur: le th11tre est ce qui par nature nie la pr1sence du pass1 et du futur. L’1criture th11trale est une *1criture au pr1sent*”².

La tiran3a del presente que condicion3, al menos te3ricamente, la definici3n del g1nero (unidades de tiempo y de lugar) desaparece en la concepci3n actual del teatro en la que se da por adquirido que la convenci3n del g1nero pide un tiempo y un lugar de la representaci3n diferentes del empleado en la intriga o f1bula. Algunos cr3ticos consideran que «le probl1me de savoir si le metteur en sc1ne a respect1 ou d1form1 une pi1ce du pass1 est peut-1tre un faux probl1me»³ y que consecuentemente lo que interesa resaltar son los «subterfugios» por medio

² Ubersfeld, A., *Lire le th11tre*, Paris, Editions Sociales, 1977, p. 215.

³ Girard, Ouellet, Rigault, *L’univers du th11tre*, Paris, PUF, 1978, p. 114.

de los cuales, «ficciones de duración» diferentes llegan a expresarse en el mismo lapso de tiempo. En definitiva, la reivindicación del «templo» teatral antes que el cómputo cronométrico del tiempo de la representación⁴. La sola consideración de la escena no inscribe de entrada la acción en la perspectiva espacial por lo que es necesaria la constitución de un cierto «espacio dramático» para que ésta tenga realmente lugar.

Es evidente que la «representación» se inscribe en este trabajo como noción de la que sólo se puede predicar su virtualidad. De su funcionamiento intentaremos dar cuenta inmediatamente, no sin antes hacer referencia a otra cuestión que, ligada al presente de la escena, acarrea consecuencias muy concretas en cuanto a la particular configuración de las obras de Ionesco. Nos estamos refiriendo a la «realidad» de la escena que la representación pone de manifiesto, evidencia que la introducción del punto de vista psicoanalítico en el funcionamiento teatral pone entre paréntesis.

El paralelismo teatro/inconsciente puede establecerse apelando a las nociones de representación/memoria, en cuyo caso se constatan simplemente los mecanismos de percepción que permiten el acercamiento entre «representación teatral» y «representación de la cosa», la primera de ellas «venant réinvestir, les traces mnésiques et ne travaillant plus en conséquence à réfléchir un monde imaginaire mais à réanimer par le jeu de séries associatives le monde du souvenir à la perception duquel serait convié le spectateur par le déchiffrement de signes et de traces»⁵.

Este acercamiento del que no se infiere necesariamente la consideración de la escena como lo no-real, lo no-verdadero, va más allá cuando el paralelismo se establece entre el teatro y el sueño lo que acentúa los rasgos «ficticios» de la escena y califica de irreal todo lo que allí ocurre:

“Le théâtre a le statut du rêve: une construction imaginaire dont le spectateur sait qu'elle est radicalement séparée de la sphère de l'existence quotidienne»⁶.

La consideración de la escena como lo no-real plantea serios problemas cuando se quiere hacer del teatro un instrumento de desvelamiento de los mecanismos que presiden el funcionamiento de la sociedad, desvelamiento que pide a su vez una toma de conciencia por parte del espectador con vistas a su transformación: el «realismo» teatral no puede pasar por el realismo escénico que inutiliza las consideraciones preliminares. Existen sin embargo algunas formas que al menos teóricamente permiten sobrepasar este estadio de la ilusión. Aunque los dos movimientos que preconizan el empleo de estas formas son ideológicamente contrarios convergen sin embargo en un mismo efecto teatral. El primero resalta el carácter fantasmagórico de la realidad por una vuelta infrateatral a la ceremonia en la que la realidad ya no tiene necesidad de ser figurada. Esta sería la vía escogida y preconizada por Artaud y que continúa en lo que Benmussa denomina «théâtre du

⁴ Cfr. Larthomas, P., *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 149.

⁵ Girard et alt., op. cit., p. 17.

⁶ Ubersfeld, A., op. cit., p. 47.

fantasme», teatro «où la représentation, devenant transcription directe de l'imaginaire de l'espace, cherche, par là, no sans malaise à se nier comme représentation»⁷.

Frente a la dinámica artaudiana encontramos siempre a la hora de analizar el teatro contemporáneo la vía escogida por Brecht que consiste en la «teatralización», la introducción del «teatro en el teatro» procedimiento en ningún caso nuevo (existía en la tragedia de Shakespeare e incluso en el teatro griego), construcción dentro del espacio escénico de una «zone privilégiée où le théâtre sedit comme tel».

Tanto una como otra tentativa vienen presididas desde el punto de vista psicoanalítico por la «doble negación», procedimiento al que Ubersfeld, quizás por una transposición demasiado cercana al funcionamiento del inconsciente tal como Freud lo describe, atribuye las propiedades de «reversión del signo»; el teatro en el teatro (como el sueño en el sueño) descubre lo «verdadero», si bien es cierto que dicha autora matiza la complejidad de la recepción y subraya el hecho de que la «simple théâtralisation ne suppose pas toujours l'inversion du message» que necesita de la presencia de dos zonas escénicas contrarias para que ello se produzca. Helbo por su parte, analiza este fenómeno y la consiguiente toma de conciencia por parte del espectador haciendo únicamente referencia al empleo de la función fáctica que se da en la comunicación teatral: «En «récupérant» le public, symbole de la réalité, dans sa sphère sur son plateau, l'art proclame narcissiquement l'équivalence entre la vie et le langage. Le spectateur est *res aesthetica* ou le spectacle est réalité. Le fait scénique posé donc au-delà de la *mimesis* se double d'une *conscience réflexive*»⁸.

Benmussa, en el artículo antes citado, se mantiene en un terreno estrictamente imaginario: no se establece el paso de lo imaginario al funcionamiento de lo real. El «teatro del fantasma» «des-realiza» lo real incidiendo sobre todo en la mirada del espectador, teatro que, como el sueño, actúa por des-orientación, des-mesura y des-proporción.

En cualquier caso, se trata de articular unos mecanismos que posibiliten al espectador el tomar una cierta distancia con respecto de lo que sucede en la escena, que le recuerden constantemente que está asistiendo a un espectáculo, ficción, operación imaginaria y en ningún caso a algo tan real «como la vida misma».

Por lo que respecta a las obras de Ionesco, el análisis de la acción revela la aparición de dos grandes tipos de instancias, la espera y el deseo que reenvían a su vez a la negación del presente tanto desde el punto de vista temporal como espacial. Como se manifiesta esta negación en la representación es la cuestión que analizaremos inmediatamente.

Si el tiempo y el lugar de la representación constituyen lo único perceptible para el espectador, de ello se desprende en una primera conclusión que lo único afirmado en la representación tiene que ser precisamente lo negado (el presente,

⁷ Benmussa, S., «La déréalisation par la mise en scène» in *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 28.

⁸ Helbo, A., «Le code théâtral» in *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Complex, 1975, p. 28.

lo real). Esta afirmación contradiría la coherencia de las obras hasta ahora centradas globalmente sobre la tesis contraria. Nuestra intención próxima es la de mostrar cómo se mantiene (o no) dicha «coherencia».

a) «Espacio dramático»: lugar de lo imaginario

El rechazo del presente temporal viene avalado en las primeras obras de Ionesco por un movimiento idéntico respecto del espacio de la escena, a su vez confirmado por la presencia de un espacio virtual tanto escénico como textual. Si agregamos a ello que la acción sólo puede provenir de la conjunción de estas dos zonas escénicas específicamente determinadas, es evidente que la confirmación de la negación sólo puede venir articulada por la presencia de un «espacio dramático» nuevo, fruto de esa conjunción que permita una representación en segundo grado. La presencia de esta segunda zona sobre todo en las primeras obras de Ionesco nos lleva a la consideración de la representación final como una representación de otra representación.

La negación del/de lo presente de la escena de la representación viene articulada en estas obras por el empleo sistemático por parte de Ionesco de la técnica del «emboîtement». Dicha técnica que denuncia lo ficticio de la escena impidiendo así la identificación por parte del espectador constituye además una característica del arte contemporáneo como subraya Butor: «Esta reflexión (de la actividad del novelista sobre su propia obra) es una de las características del arte contemporáneo: novela dentro de la novela, teatro dentro del teatro, cine dentro del cine... (...) Este repliegue interrogativo sobre sí mismo es una respuesta a un cambio de la imagen del mundo (...)»⁹.

El empleo del «teatro en el teatro» viene articulado por el juego del espacio virtual escénico de gran valor funcional. La reflexión metadramática que propone se establece además por el empleo retórico que de ese espacio se hace, lo que instauro el valor simbólico del mismo¹⁰.

La construcción de *Les Chaises* tiene como eje el funcionamiento teatral mismo. Ya en la presentación, el discurso de los personajes está plagado de referencias dramáticas que remiten a la práctica de una actividad que neutralice el aburrimiento de la escena:

Le vieux: Je m'ennuie beaucoup

La Vieille: (...) Pour nous distraire fais semblant comme l'autre soir

⁹ Butor, M., *Repertorio* (Sobre literatura III), Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 18. También Ionesco se expresa en términos parecidos: «Pour moi, un auteur est celui qui pense en écrivant des drames ou des comédies tout comme le philosophe pense en philosophant. En même temps l'oeuvre dramatique est comme une réflexion sur l'oeuvre dramatique en général. Le dialogue et le mouvement du théâtre sont sa façon d'explorer le réel, de s'explorer soi-même, de comprendre et de se comprendre», *Journal en miettes*, Paris, Idées, 1973, p. 183-184.

¹⁰ Corvin, M., «Contribution a l'analyse da l'espace scénique dans le théâtre français contemporain», *Travall Theatral*, n.º 22, enero-marzo 1976, p. 65.

Le Vieux: Fais semblant toi-même, c'est ton tour. (p. 132)

La Vieille: Alors, imite le mois de février (p. 133)¹¹.

Con la llegada de los invitados comenzará la «verdadera» representación como apuntan las (acotaciones de la pág. 158: «Les chaises, tournées vers l'estrade, dossiers à la salle, forment des rangées régulières, toujours augmentées, *comme pour une salle de spectacle* (...)). Por su parte los Viejos personajes de *Les Chaises* se convertirán en actores-personajes («Tu aurais pu être un Roi chef, un Journaliste chef, *un Comédien chef*. (...) (p. 134)) de otra representación con otros personajes-público, las sillas: «Alors, c'est vraiment pour ce soir? Au moins les as-tu tous convoqués, tous les personnages, tous les propriétaires, tous les savants?» (p. 139) que son a su vez, «personajes» de la obra que los Viejos re-presentan (el pasado del Viejo).

Esta representación en segundo grado que viene precedida de una fugaz desaparición de los personajes de la escena (p. 141) refuerza su carácter de espectáculo con la venta de programas por parte de la Vieja (p. 161-163), así como por las réplicas del Viejo: «Toutes les places sont bonnes» (p. 163). De espectadores (viejos y sillas en principio) de una posible representación centrada alrededor del orador, las sillas se convierten en público de la segunda representación ofrecida por los viejos que no es sino una representación desdoblada de sí mismos que les permite, por medio de lo imaginario, acceder a lo real: la muerte. Dicha consideración viene avalada por la creencia siempre denegada pero secretamente mantenida y delatada al final de que el orador no vendrá:

La vieille: C'est bien lui, il existe en chair et en os.

Le vieux: Il existe. Et c'est bien lui. Ce n'est pas un rêve (p. 174).

Representación en segundo grado confirmada, una vez más, en la despedida de los viejos:

Le vieux: J'adresse aussi mes remerciements à tous ceux qui ont rendu possible la réunion de ce soir, aux organisateurs (...)

Le vieux: (...) Merci encore à tous les techniciens, machinistes, électrocutiens... (p. 175)

Le vieux: (...) contribuant ainsi à la réussite totale de la fête de ce soir (...) (p. 176).

Los actores de la segunda representación, los viejos desaparecen, queda el actor de la representación original, el Orador; los personajes/público de la segunda, los «invitados invisibles» pasan a ser público las sillas manifiestan su presencia tanto de la representación original como de un posible tercer espectáculo (los espectadores en la sala); son ellas en realidad los personajes protagonistas de la obra, interpretación que justifica el título de la misma, *Les Chaises*.

¹¹ Las obras de Ionesco aquí reseñadas remiten a la edición de su teatro por la editorial Gallimard, t. I, 1954; t. II, 1958; t. III, 1963; t. IV, 1966; t. V, 1974.

El funcionamiento metádramático (reflexión sobre el teatro, ejercicio teatral) de *Le Maître* ha sido suficientemente explicado por Michel Corvin¹² y no insistiremos sobre ello.

En cuanto a *Le Roi se meurt* los desplazamientos iniciales de los personajes hacen referencia al espacio general de la escena para delimitarlo después únicamente como lugar de la otra representación: «Vous avez encore un rôle à jouer» (p. 14-15) afirma Marguerite a Marie. Aunque la circunscripción de este lugar es menos chocante por el carácter «vacío» del espacio escénico virtual no por ello está menos determinada en la obra:

Marguerite: (...) Le programme sera exécuté point par point

Le garde: La cérémonie commence!

(Mouvement général. Mise en place de la cérémonie...) (p. 30).

Carácter de ceremonia (espectáculo) constantemente recordado bien por alusiones al género («quelle comédie!», p. 25 «... comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première (...)» (p. 32)) bien por las reiteradas referencias al tiempo de esta segunda representación (pp. 32, 47, 56...). Representación segunda avalada por el juego de accesorios así como por la desaparición del decorado.

Por lo que respecta a *Amédée ou comment s'en débarrasser* el juego del espacio virtual escénico permite hacer presente lo ausente (habitación contigua) amén de una concretización (representación, figuración) del pasado en el cadáver. Sin embargo, el funcionamiento metadramático de la obra incide fundamentalmente sobre la actividad dramática misma (Amédée, escritor dramático (p. 280)¹³). Los actos I y II están cuajados de referencias a la actividad creadora de Amédée que va transcribiendo a su vez el desarrollo de la obra primera. Todo ello será retomado en el acto III:

Le soldat américain: You are writer? (...)

Amédée: Oui. Une pièce dans laquelle je prends le parti des vivants contre les morts (...) Une pièce à thèse contre le nihilisme (...) (p. 310).

L'homme: Eh... là... polichinelle! (p. 317)

Madeleine: Je vais être toute seule maintenant. Je ne veux pas me remarier! Et il n'a pas fini d'écrire sa pièce! (p. 319).

Condición global de espectáculo que resume la última réplica:

«Fermions les volets, Eugène, Le spectacle est terminé» (p. 320).

Estas observaciones, unidas al análisis del funcionamiento del espacio virtual, determinan el carácter doblemente representativo de estas obras que se ma-

¹² Cfr. Corvin, art. cit.

¹³ Cfr. Bonnefoy, Cl., *Ionesco entre la vie et le rêve*, Paris, Pierre Belfond, 1977, p. 157-58; asimismo Pronko, L.C., *Eugène Ionesco*, N. York and London, Columbia U.P., 1965, p. 22.

nifiesta por la introducción dentro de la representación originaria de otra «obra» que no es sino la re-presentación de un tiempo y lugar otros, deseados por los personajes; representación segunda que intenta distraer y eludir, negar en definitiva el presente de estos personajes. Esta re-presentación segunda sólo es posible por la existencia de dos espacios escénicos reales (el espacio virtual se convierte en real). Ello permite la afirmación de la escena pero sólo como lugar de representación (ficticio), negando por tanto su «realidad» (presente). Negación a su vez apoyada en el desarrollo anterior de la obra:

— Negación del presente en función de la duración: afirmación del instante y positivación del pasado.

— Negación del presente de la escena en función de la dimensión: afirmación de los objetos y positivación del espacio virtual escénico. Representación segunda que permite además la acción (desplazamiento, actuación) de los personajes; transformación por tanto de una situación inicial anclada en la duración: *Les Chaises*: «depuis soixante quinze ans»; en *Le Maître*, el Anunciador comienza a hablar «au bout de quelques instants, assez tendus, toujours dans la même position»: *Le Roi se meurt*: «Tu t'accordais des délais. A vingt ans, tu disais que tu attendrais la quarantième année pour commencer l'entraînement. A quarante ans (...)» p. 31 (cfr. pp. 32 y 37); *Amédée*... «Voilà quinze ans que tu n'as plus d'inspiration» (p. 243). Duración que se resuelve con un acto puntual (afirmación) que coincide no obstante con la muerte o desaparición de los personajes. La existencia de la doble negación se confirma: acción (recuerdo) que remite a la negación de la «acción», afirmación de la misma por su carácter de «actuación puntual» a su vez negada porque conduce a la muerte.

Por lo que respecta a los espectadores, la imposibilidad de identificación y por tanto de conceder realidad a la escena presenta, entre otras, dos manifestaciones: el tiempo de la representación de los espectadores difiere del de los actores-personajes. Abolición por tanto de la ilusión tradicional ya que la «realidad» de la escena es sólo su virtualidad de ficción lo que algunos autores¹⁴ consideran como la prueba evidente de que el escritor no se engaña en cuanto a la suerte de un vacío ideológico convertido él mismo en ideología. Distancia de los espectadores también promovida por el empleo del automatismo (del comportamiento y del lenguaje) de los personajes, origen de la comicidad en Ionesco¹⁵.

b) «Lugar escénico» sede de lo real

Posteriormente, la determinación del espacio virtual discursivo en las obras en varios actos conduce a la instauración de la duración negativa, proyectada ha-

¹⁴ Cfr. Mayer, H., «Le théâtre de l'absurde» Centre dramatique national du sud-ouest, n.º 2.

¹⁵ Cfr. Lecuyer, M., «Ionesco ou la précédenance du verbe», Cahiers Renaud-Barrault, n.º 53, febrero 1966, pp. 3-20.

cia el futuro, esto es, a la imposibilidad de la acción tanto sobre el pasado (la nostalgia no dinamiza) como evidentemente sobre el futuro: el personaje se parapeta en el miedo. En definitiva, ausencia de «espacio dramático» y vuelta al «lugar escénico» cuyas características reales se confirman: opacidad, aislamiento y clausura definitiva. La representación no es más que una «presentación»: sucesivos intentos de hacer presente el futuro (logrados y negados) y el pasado (fallidos). Los tiempos/espacios otros se articulan por medio de un relato (tiempo). Sólo a veces existe re-presentación del presente (cfr. interpolación de Tripp y Brechtoll en *La Soif et la Faim*), pero esta reduplicación no es en absoluto significativa.

Al no existir un espacio virtual escénico que anule o contrarreste el real de la escena, ésta al ser confirmada se constituye en el marco en el que los personajes tienen la ilusión de hacer pero en el que sólo hablan. La adjetivación de «idealista» aplicada despectivamente así como ciertas críticas laudatorias que encuentran en estas obras un exponente de la «tragedia (literaria) humana», se justifican por la preeminencia del verbo fácil y de la desaparición del tratamiento espacial. Lo «ficticio» (falaz) de la acción viene a su vez demostrado por el texto-escena de la obra: si el presente inicial representaba un cambio con respecto al pasado (instauración de la cronología y cambios en el decorado) el final de la misma representa, en cuanto al tiempo, la instauración de la duración y la consideración de que el futuro estaba en el pasado. Ello no implica una transformación de la situación inicial, sino sólo su extrapolación confirmada además por la ausencia de desplazamientos reales de los personajes ya que en estas obras lo que cambia es el decorado, nuevo marco que incluye al personaje para quien la liberación del presente está vedada.

Hay que hacer notar que en estas obras siguen existiendo no obstante rasgos que evocan —desde el texto— una representación en segundo grado, una cierta perspectivización y distancia respecto de la escena que, acotada, se convierte en ocasiones en lugar de otra «mise en scène» cuya característica parece ser la de una representación del/de lo presente, tautología teatral desprovista de las implicaciones dramáticas de las anteriores; se conserva la técnica del teatro en el teatro» pero convertida en procedimiento, cuando no pasa a ser una simple imagen textual: «Nous vivons dans une sorte de prison qui est une boîte. Cette boîte est emboîtée dans une autre boîte qui est emboîtée dans une autre boîte. (...)» (*Ce formidable bordel!* p. 140). Esta particular representación segunda se hace evidente sobre todo en el tercer acto de *La Soif et la Faim*¹⁶, interpolación de Tripp y Brechtoll pero que tanto por su carácter de cuña como por la reduplicación del presente ofrece un escaso interés dramático:

Frère Tarabas: (...) Nous vous prions à l'avance d'excuser les défauts de la mise en scène de ce spectacle (...) (p. 156).

¹⁶ Algunas referencias se encuentran también tanto en el acto I («Les souvenirs que tu n'aimes pas, tu les adoucis, tu peux en faire un spectacle», p. 94) como en el acto II («Le rideau s'est levé, le ciel s'est éclairé. Qu'elle vienne!», p. 108).

Frère Tarabas: (.....) On joue...On joue (p. 158), (cfr. pp. 165, 169, 176, 182, 183, 184, 190).

Inserción de la representación de la que quedan algunos ecos en *Macbett*: «(...) Le spectacle sera plus copieux que vous ne le pensez». (p. 142); «(...) Quel spectacle émouvant!» (p. 144) (cfr. además pp. 132 y 157). Existen sin embargo interpretaciones que hacen de esta obra una manifestación de la reflexión meta-dramática que se instala no tanto por la introducción del teatro en el teatro como por el empleo de la parodia que, al desvelar los artificios de la representación denuncia «l'effet du réel»:

«Macbett parodie la représentation naturaliste et l'identification du spectateur (donc une certaine forme de théâtre actuel) et se transforme souvent en satire politique du pouvoir, sorte de mécanisme tournant à vide. La parodie est de plus la clé de la dramaturgie «grand- guignolesque» de Ionesco. Devenant une autoparodie, elle surenchérit sur les procédés hyperthéâtraux, conventionnels et bouffons»¹⁷.

El empleo de la técnica del «teatro en el teatro» que fundamenta la representación en segundo grado y la provee de profundidad, permite además el juego entre los distintos planos espaciales. Ello revela sin lugar a dudas un intento de desmitificación de la pretensión mimétrica del teatro y propone una reflexión sobre el modo de comunicación específicamente teatral con lo que se pretende una actitud «nueva» de parte del espectador. Dicho procedimiento que es empleado con mucha frecuencia y con gran eficacia dramática en las primeras obras del autor, llega a veces a constituirse en intriga de la misma. En *L'Impromptu de l'Alma* Ionesco pone en escena, según Kowzan¹⁸, todos los procedimientos del «arte en abismo»: citas, autotematismo, «emboîtement» y finalmente juego de espejos ya que el principio de la nueva obra (*Le Camaleón du berger*) es el principio de *L'Impromptu de l'Alma* a su vez titulada "*Le Camaleón du berger*". En otras ocasiones fundamenta ciertas escenas (cfr. *Victimes du devoir*), ciertos juegos escénicos (cfr. cartera de Edouard en *Tueur sans gages*) o bien, como afirma Vernois¹⁹ se manifiesta en ciertas escenas de ambientación que aseguran a «chaque personnage un public sur la scène même». Sin embargo, su valor dramático disminuye conforme el relato se adueña de la escena, quedando sólo como eco de antiguas prácticas teatrales.

El empleo de esta técnica implica además ciertas consideraciones que conciernen a la función de la literatura, del arte en general en sus relaciones con lo real. Interrogado sobre si el empleo del «teatro en el teatro» respondería a la concepción de que la representación teatral es más real que la realidad misma, Ionesco contesta lo siguiente:

¹⁷ Amossy, R., «La fonction de la parodie dans le langage théâtral: parodie et auto-parodie dans *Macbett* de Ionesco», *Degres*, n.º 13, pp. j-l.

¹⁸ Cfr. Kowzan, T., «L'art en abyme», *Diogene*, n.º 96, oct.-dic. 1976, pp. 74-100; asimismo Nichet, J., «La critique du théâtre au théâtre», *Litterature*, n.º 9, febrero 1973, pp. 31-46.

¹⁹ Cfr. Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1978.

«Si le théâtre ou n'importe quel système d'expression nous aide à prendre conscience de la réalité c'est parce la réalité de l'imaginaire est plus valable, plus prégnante que la réalité quotidienne (...) Par le théâtre, par l'art, nous ne baignons plus de cette réalité, nous la voyons. Mais je dois dire que depuis un certain temps, la littérature me semble être très en-dessous de la violence et de l'acuité des événements; elle ne peut plus les saisir, les enregistrer, les éclairer»²⁰.

Las observaciones que sobre la representación acabamos de hacer nos llevan a las siguientes conclusiones:

— coherencia dramática de las primeras obras en las que la representación corrobora lo que texto y escena separadamente confirmaban: doble negación del presente de la escena, instauración de un «espacio dramático» que permite la acción y afirmación de lo imaginario que posibilita la transformación de lo real.

— pérdida progresiva de la fuerza dramática ya que en sus obras posteriores frente a un texto que dice lo nefasto del presente no hay sino una presencia en cierto modo ficticia que lo corrobora; vuelta pues al «lugar escénico» e imposibilidad de la acción que confirman la «realidad» de la escena.

Para terminar, resumiremos brevemente cómo funciona el proceso de doble negación aplicado al espacio-tiempo de la representación. Al inscribirse en el presente, la representación comporta duración de características siempre negativas para Ionesco. Pero al constituirse por otra parte como acto puntual, proclama inmediatamente su desaparición, su muerte y en cierta manera su positividad: «Mais le temps n'est qu'une catégorie de la conscience subjective. Une fois la conscience abolie, il n'y a plus de temps. La mort éternelle n'est qu'un instant qui ne finit pas. Mais un instant fixé, hors de la durée, hors de l'infinité du temps. L'éternité n'est ni longue ni courte, elle n'est dimensionnelle»²¹.

La instauración del «espacio dramático» por la transformación que le infiere, niega el espacio real de la escena, negación que también está implícita en la positividad del espacio del sueño, liberado de las dimensiones del presente. Este primer movimiento refuerza la «acronía» que el análisis de las estructuras temporales pone de manifiesto.

Por otra parte, construcción de un espacio imaginario-ficticio que permita «decir» la negación (negar el tiempo) facilite la regresión, promueva la creación y mantenga la «neurosis» indispensable. La acronía antes aludida quizás no sea más que la máscara temporal de una búsqueda (¿habrá que decir desesperada?) de la «u-cronía» si se nos permite el empleo de un fácil paralelismo: «Chaque temps demande l'introduction d'un «hors-temps» incommunicable, dans le temps, dans le communicable»²².

²⁰ Bonnefoy, Cl., op. cit., p. 159.

²¹ Ionesco, E., *Antidotes*, París, Gallimard (NRF), 1977, p. 195.

²² Benmussa, S., *Ionesco*, París, Seghers, 1971, p. 136.