



EL REY SE MUERE

de Ionesco

EL REY SE MUERE

una lectura del texto literario de E. Ionesco

Leda Díaz *

I. Del teatro tradicional al teatro moderno.

Para valorar en su justa medida el teatro de Eugene Ionesco hay que hacer la distinción obligada entre una producción dramática tradicional, donde también los tradicionales mitos eran representados ante una audiencia de creyentes, sobre el fondo de un universo cambiante pero todavía coherente y el drama moderno que irrumpe en la posguerra. Si en el primero domina la comunión entre espectador-espectáculo (Sófocles, Shakespeare, Racine, entre otros), en el segundo es evidente la ruptura; este drama moderno occidental se engendra en un clima de desesperanza, angustia, nihilismo, propio de una sociedad que ha visto desmoronarse frente a sus ojos las llamadas columnas de la verdad y el orden; este es el clima propicio para el desarrollo de la filosofía existencialista que brota con fuerza para invadir los ámbitos del arte y la cultura en general de ese momento.

El teatro moderno se va a distinguir del teatro tradicional por su rebeldía frente a esa sociedad que ha perdido su lógica.

Los dramaturgos modernos se instalan con nuevos códigos de significación frente a un menguado auditorio, en medio de una corriente de vacuidad, frustración y hechos triviales.

Los integrantes de esta nueva dramaturgia constituyen un movimiento tan distinto como las variadas escuelas (-ismos) del pasado; sin embargo, aunque autores tan distintos como Ibsen, Strindberg, Chéjov, Shaw, Ionesco, Brecht entre otros más, puedan ser estudiados individualmente, lo cierto es que tienen un denominador

común que los distingue de sus predecesores y los vincula mutuamente, nos referimos a su actitud impugnadora frente a las deshechas jerarquías, los desacreditados valores y las instituciones en crisis de la cultura tradicional; son autores todos los que de algún modo asistieron a la desintegración del orden tradicional del mundo, producto de la Guerra Mundial.

«El drama del mundo occidental, como el drama griego, describe una trayectoria tendida desde la fe a la incertidumbre, desarrollándose siempre en el sentido de un creciente escepticismo respecto de las leyes naturales y espirituales»¹

«No, nada, nunca» constituyen el vocabulario de rechazo del dramaturgo moderno, conforme trabaja para renegar constantemente de su legado de disolución; éste ve cómo la ciencia ha crecido firme y arrogante, pero no proporciona las ideas mágicas a la gracia metafísica que puedan satisfacer los anhelos de la humanidad; es inútil la búsqueda de coherencia en un mundo abandonado por los dioses.

Es dentro de este teatro moderno que Eugene Ionesco formula la práctica de lo absurdo. El teatro del absurdo no es otra cosa que poner en evidencia otra lógica, el juego hay que jugarlo: el teatro está en la vida, la vida es teatro. La muerte es un contra sentido, una «mala jugada de la vida», pero es absurdo excluirla de la cotidianidad, por eso en este teatro el tema de la muerte y la vida no se plantea como tragedia, para ella no hay cabida, por lo menos no la hay con el acento solemne y con la grandeza de ánimo que domina la escena en el teatro tradicional; en este drama del absurdo los elementos serios y los cómicos comienzan a atropellarse mutuamente provocando un efecto de disonancia que se vuelve

cada vez más irritante; es obvia la intención de ridiculizar, de construir la fina ironía y de subrayar lo áspero y condenatorio. En todo momento se trata de frustrar la sentimentalidad hipócrita del espectador.

Cabe señalar que para algunos estudiosos², el teatro del absurdo es considerado como una corriente que caminó junto con el teatro de la crueldad, el teatro expresionista y surrealista en sus distintas formas, al margen del teatro moderno político, es decir que su propuesta, aunque moderna, no buscaba en última instancia ser transformadora de la realidad social. No nos ocupa en este momento el debate en torno de este asunto, sino más bien el acercarnos al análisis del texto dramático *EL REY SE MUERE*, como una pieza que plantea la siempre vigente problemática de la condición humana, frente a la presencia irremediable de la muerte, dentro de una sociedad permanentemente en crisis.

Hacemos el análisis del texto motivados por la excelente puesta en escena que de esta obra de E. Ionesco ha hecho la Compañía Nacional de Teatro, en 1992 y que permaneció por una temporada más en 1993; estuvo la dirección a cargo de A. Catania y se realizó con un elenco de primerísimos actores. Fuimos entonces de la puesta en escena al texto de Ionesco.

II. El texto dramático como objeto de estudio.

Como ya fue indicado el análisis parte del texto mismo y no de la puesta en escena del texto; este otro tipo de trabajo quizás, habría sido más rico porque la realización escénica otorga algo distinto del texto; hay que tomar en cuenta que frente al escenario tenemos los signos ya procesados, recreados por el director y su equipo de actores, ellos entregan al público una primera lectura de los signos del texto, y a su vez estos signos, en la realización-acción del hecho escénico ofrecen a cada uno de los presentes, y a todos como público, muchas posibles interpretaciones de lo que sucede en el tiempo y el espacio de la realización.

Frente al texto dramático, como frente a la lectura de una novela, el lector es individuo aislado. La diferencia entre una y otra consiste en

no olvidar que el primero propone algo de carácter ritual como lo señala Raúl Castagnino³, además el lector del texto dramático debe tener siempre presente que el dramaturgo escribe para el público y, por lo tanto, sus personajes son posibles actores, el espacio y el tiempo se construyen cuando los actores entran a escena; muy por el contrario el texto entrega de modo fijo los signos, estos signos lingüísticos el dramaturgo los dispuso dentro de una estructura de sentido que se tendrá que descodificar sin la ayuda del director y los actores en escena⁴.

Nos interesa para la lectura que proponemos del texto, el análisis de lo siguiente:

- La conformación del texto dramático como una ruptura del código trágico (teatro clásico).
- La generación de signos dentro del universo de lo absurdo.
- Carácter y función de los signos en el desarrollo de la propuesta dramática de E. Ionesco.

No podemos olvidar que existe un código fijo de creencias y valores que rige la lógica de las preferencias de un autor en la selección y combinación de los signos de un texto. El término preferencia se refiere siempre a la percepción de dos o más posibilidades dentro de las que el autor se mueve para privilegiar finalmente a alguna⁵.

III. Lectura semiótica del texto.

a. El texto dramático como ruptura del código trágico.

Es pertinente señalar que *EL REY SE MUERE* es un texto que se construye como una subversión total del sentido, el proceso de significación quiebra lo que el signo de suyo significa y emerge lo que se hace decir/significar en un nuevo código.

Desde que se abre el texto quedamos ubicados ante un reino en decadencia, y un agónico rey acompañado únicamente por unos visibles súbditos: que son dos reinas, un médico que es «cirujano, bacteriólogo, verdugo y astrólogo en la Corte», un Alabardero y Julieta, «asistenta y enfermera de Sus Majestades».

El tiempo de los personajes es ya un «destiempo» en la historia, es un destiempo en las fórmulas y los ritos de palacio y es un destiempo para la vida en la Corte.

- «*Julieta* —Vengo del establo, de ordeñar la vaca, Majestad. Ya casi no da leche. No he tenido tiempo de limpiar el *living*.
Margarita —Esto no es un *living*. Es el salón de trono.
 ¿Cuántas veces tendré que decírtelo?
Julieta —Está bien, el salón del trono, si su Majestad quiere. No he tenido tiempo de limpiar el *living*. » ⁶

La forma de designar el espacio incluye la nota de humor y los signos preparan la atmósfera de irreverencia para un tema que va a ser desacralizado y que va a romper con la lógica acostumbrada. Lo absurdo cabalga contra la razón para instalar su propia razón.

El tema del binomio vida-muerte no se formula como asunto trágico en tono solemne para ser desarrollado por el rey, personaje noble, dentro de una línea de acción ascendente que mueva a compasión y, finalmente, a la catarsis como en el código aristotélico (cfr. POÉTICA), muy por el contrario en EL REY SE MUERE, Ionesco no diseña ninguna línea de acción trágica, solo se limita a presentar el asunto: el Rey, personaje agónico, debe morir cuando finalice la función, ese es el tiempo que se le concede para familiarizarse con el proceso de muerte porque el Rey absurdamente ha olvidado poner en su agenda cotidiana esta posibilidad. La muerte está instalada en la vida diaria como un acto natural, aunque se trate de la muerte de un rey.

- «*Margarita* —Vas a morir dentro de hora y media, vas a morir al final del espectáculo.
El Rey —¿Qué dices, querida? No es muy chistoso.
Margarita —Vas a morir al final de la función. » ⁷

No obstante esa realidad, el acto de morir o de asistir a la muerte del otro está codificado en nuestra cultura como acto doloroso que mueve siempre al desgarramiento interior y, en última instancia, más en comunión con el canon, si no de tragedia griega, sí cristiana, por esa razón este teatro moderno de Ionesco se plantea como transgresión de ese código y los signos dominantes

son aquellos que se generan precisamente para decontruir la tesis romántica de que el amor salva más allá de la muerte, o bien, que la solidaridad con el que va a morir consuela porque la muerte para el dramaturgo es un acto personal, es decir un acto también de soledad.

Todos los intentos de la reina joven, María, por salvar a Berenguer, su amado Rey, son inútiles.

- «*María* —Me olvida. En este momento, está olvidándome. Lo siento.
 Me abandona. Si él me olvida, ya no soy nada. No puedo vivir si no estoy en su corazón enloquecido ¡Resiste, resiste!...
Julieta —Ya no tiene fuerza.
María —Agárrate, no me sueltes. Yo soy quien te hace vivir, ¿comprendes, comprendes? » ⁸

Observemos que Ionesco va a construir el nuevo código de significación cuando abre el proceso de impugnación a los signos que puedan connotar recuperación, esperanza, vida que son los que desea María para el Rey, mientras que los signos que sostienen Margarita y el médico son los que señalan el fin de la jornada, el tiempo concluido, la muerte como una realidad que en modo alguno es tragedia, hasta el punto de lograr éstos, que Berenguer asuma la muerte dentro de su cotidianidad, es decir, dentro de su oficio de ser rey.

b. *La generación de signos dentro del universo de lo absurdo.*

Hemos dicho que la producción signica en el texto se organiza con base en dos ejes semánticos opuestos: el eje de lo solicitado, lo deseado, lo virtual: «que se prolongue la vida del rey», y el eje de lo denegado: «se terminó el plazo». En el primer eje signico están Berenguer y la reina María; en el segundo la reina Margarita y el médico de la Corte.

- «*María* —Yo siempre esperaba...
Margarita —Tiempo perdido...
María —¿Habéis visto al médico? ¿Qué dice?
Margarita —Lo que vos sabéis.
María —Quizá se engañe
Margarita —No iréis a empezar el jueguecito de la esperanza. Los signos no engañan.

María —*Tal vez los haya leído mal.*
 Margarita —*Los signos objetivos no engañan»* 9

Ionesco plantea un universo de lo absurdo donde no hay enigma que desentrañar, las cosas están claras, se trata de cumplir, eso sí, con el programa. La vida es un programa que hay que llevar paso a paso, ir contra esto es lo que provoca el caos, el miedo. El sentido de este universo está en saber vivir el sin sentido de ser para la muerte; en el locura/cordura de aceptar que el tiempo vivido es irreversible; por eso, el texto prolifera en signos irónicos, antihéroicos, escrupulosamente humanos donde frente a la debilidad, el llanto y la angustia, debe imponerse la voluntad del hombre.

«Margarita
 (a Julieta) —*Dale otro pañuelo. (A María)*
¡Un poco de buen humor, vamos! Vais a comunicarle vuestras lágrimas. Es contagioso. Ya es bastante débil por cuenta propia...

María —*No podré decirle...*
 Margarita —*Dejadme hacer a mí. De todos modos, os necesitaremos para las etapas de la ceremonia. Os agradan las ceremonias.»* 10

Es curioso observar cómo, pese al desprecio que sentía Ionesco por la construcción de lo conceptual¹¹, su práctica dramática del absurdo se convierte en un teatro altamente conceptualizable, al mismo tiempo que sus ataques al lenguaje y a la lógica son obra de un perfecto lingüista y lógico. Es claro ver cómo en esa dinámica que genera el texto entre lo deseado y lo denegado, se tejen todos los sentidos y se crea una atmósfera que cruza las fronteras del sueño, la fantasía, la pesadilla, para, finalmente, evocar el lado metafísico de la experiencia. El terror, el miedo, aparecen como un signo recurrente del cual debe desprenderse poco a poco Berenguer en el proceso de disolución de su condición de Rey/autoridad, para quedar en el pronombre «yo» con un valor de índice, de flecha indicativa, de vector de atención. De ahí en adelante es él, simple mortal, a quien no lo salva su condición social, no lo salva el amor, no lo salva la historia y todos los signos que surgen solo forman parte de la ceremonia, del rito que está pronto a concluir.

El Rey —*Ya no soy la ley. Ya no estoy por encima de la ley.*

El médico —*Lo admite. Va cada vez mejor.*

Margarita —*Lo cual facilita las cosas». (...)*

El Rey —*Voy a morir. Voy a morir». 12 (...)*

El Rey —*Sin mí, sin mí. Se van a reír, van a comer,*
¡Ah, que se acuerden de mí! Quellosen,
que se desesperen.
Que perpetúen mi memoria en todos los manuales de historia...» 13

Evidentemente triunfa el eje semántico de la denegación; el Rey debe caminar solo al encuentro con la muerte. El artificio mayor del texto está en haber mostrado, alternativamente por medio de los ejes semánticos, las dos caras del mismo rostro humano: razón/emoción, sentido/sin sentido, divinidad/mortalidad («el Rey se muere»).

c. *Carácter y función de los signos en el desarrollo de la acción dramática propuesta por Ionesco.*

Toda la acción dramática es una ceremonia de persuasión: el acontecimiento central es convencer al rey Berenguer que con toda naturalidad debe aceptar su momento final, no puede transgredir el protocolo, en su oficio de rey también está el saber morir.

«El Rey —*Los reyes deberían ser inmortales.*

Margarita —*Tienen una inmortalidad provisional.*

El Rey —*(...) Me avisas demasiado tarde...*

Margarita —*Culpa tuya es si te encuentras prevenido, hubieras debido prepararte. Nunca has tenido tiempo. Estabas condenado, había que pensar en ello desde el primer día, y después, todos los días, cinco minutos cada día. No era mucho. Cinco minutos todos los días. Después, diez minutos, un cuarto de hora, media hora. Así es como se va uno entrenando.»* 14

Finalmente, ¿qué busca la propuesta de Ionesco? Nos atrevemos a decir que los signos que dan perfil y carácter a sus personajes, mezclados todos ellos de amor, sadismo, miedo, ironía,

venganza, celos, en última instancia pasiones humanas, comunican al lector /espectador aquello que percibimos y condenamos en la vida de «los otros», pero que, a la vez, estamos obligados a percibir y condenar «en nosotros mismos». El texto hace surgir una demanda algo truculenta que llega, precisamente, porque los personajes a través de una franqueza total acerca de sí mismos, provocan lo que Ionesco quiere: que nos veamos en esa conducta auto y heteroagresiva, auto y heterohumillante.

La conducta emisora del dramaturgo tiene una connotación específica, es el ataque deliberadamente expuesto, como modo de agresión, a quienes han olvidado la dialéctica de la condición humana.

NOTAS

(1) Robert Brustein. **De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro**. Editorial Troquel: Buenos Aires. 1970. p. 398

(2) *Ibid.* p. 341

(3) Raúl Castagnino. **Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo**. Editorial Niva: Buenos Aires. 1974. p. 41

(4) *Ibid.* p. 47

(5) D. Maldavsky. **Teoría literaria general: enfoque multidisciplinario**. Editorial Paidós: Buenos Aires. 1974. p. 62

(6) Eugene Ionesco. **El rey se muere**. Editorial Losada: Buenos Aires. S.A., 1965. p. 11

(7) *Ibid.* p. 23

(8) *Ibid.* p. 57

(9) *Ibid.* p. 12

(10) *Ibid.* p. 13

(11) Brustein. *Op. cit.* p. 406

(12) Ionesco, *Op. cit.* p. 41

(13) *Idem.*

(14) *Ibid.* p. 33

