

Rinoceronte de Ionesco, a sesenta años de su creación.

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Artes del Espectáculo (IAE). Buenos Aires. Argentina. Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas. Buenos Aires. Argentina. - daniberlante@hotmail.com

Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente^{SEP} Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Ionesco-Rinoceronte-vigencia-contemporaneidad-Emmanuel Demarcy-Mota

> **Resumen**

A sesenta años de su estreno, cristalizado como clásico ¿sigue *Rinoceronte* de Ionesco conservando sus contenidos políticos y polémicos? ¿Sigue interpelando como individuos o sujetos sociales a los espectadores de teatro del siglo XXI? ¿Con qué nuevos sentidos se aborda un texto legitimado por la tradición cuando se espera que ilumine aspectos irresueltos de nuestra contemporaneidad?

Plantaremos la respuesta que encontró el director Emmanuel Demarcy- Mota, director del Théâtre de la Ville de París, a través de los testimonios y la proyección de fragmentos de su puesta en escena de *Rinoceronte* que tuvo lugar en 2005, en ese teatro y que –en una segunda versión elaborada en 2011 - se presentó en 2014 en el Complejo Teatral de Buenos Aires con la compañía del Théâtre de la Ville .

> **Presentación**

El 6 de noviembre de 1959 en el teatro Schauspielhaus de Düsseldorf tuvo lugar el estreno mundial de *Rinoceronte*. Apenas un par de meses más tarde, el 22 de enero de 1960 en el Théâtre de France, bajo la dirección de Jean-Louis Barrault; y en abril de ese año, en el Royal Court Théâtre, bajo la de Orson Welles (con Laurence Olivier como protagonista) se puso en escena el texto que nos ocupa y que –a sesenta años de su aparición- es considerado un clásico no sólo de la dramaturgia de Eugène Ionesco sino del teatro europeo de posguerra.

La pregunta que anima esta intervención tiene que ver justamente con esa condición, la de clásico. Lo clásico se propone como un modelo definitivo, aunque siempre esté sujeto a revisiones, modificaciones, a disputas o hasta a su anulación.

Rinoceronte es una obra que ha ingresado al canon de la dramaturgia francesa del siglo XX. ¿Estáramos hablando de ella en este espacio si así no lo fuera? Pero ¿qué operaciones supone el canon?

> **Canon y vigencia**

El canon supone procesos de selección, atribución de propiedades y de modelización (lo mismo para los santos que para los textos). Un texto o una vida, por lo tanto, no serían singulares, sino que son singularizados por un proceso complejo. La singularización afecta a una vida o a un texto que luego, en un segundo paso [...], se volverán representativos y ejemplares. (Link, 2011)

Así es como, algo del orden de lo particular (el texto escrito, en este caso) se singulariza, y luego de ese proceso de singularización se universaliza. Como afirma Link (2011) “Una vida representa “la vida”, un texto representa “la literatura” (en cortes periódicos, al menos). Es así como la historia consagra una obra”. El canon, entendido como institución pedagógica, imprime a la obra los valores universales del arte y en ese gesto despolemiza y despoltiza esa clase de contenidos inscriptos en las obras que selecciona, porque su intervención estetiza, homogeneiza, monumentaliza.

Entonces, a sesenta años de su estreno, cristalizado como clásico ¿sigue *Rinoceronte* conservando sus contenidos políticos y polémicos? ¿Sigue interpelándonos como individuos, como sujetos sociales, o como espectadores de teatro del siglo XXI? ¿Qué sentido tendría vérselas con un clásico si no es para iluminar aspectos irresueltos de nuestra contemporaneidad?

Plantaremos la respuesta que encontró el director Emmanuel Demarcy – Mota a través de la proyección de fragmentos de su puesta en escena de *Rinoceronte* que tuvo lugar en 2005, en el Théâtre de la Ville de París y que –en una segunda versión elaborada en 2011 - se presentó en 2014 en Chile, en el marco del Festival Santiago a Mil con la compañía del Théâtre de la Ville y en el Complejo Teatral de Buenos Aires inaugurando la temporada internacional.

> **Acerca del director**

Emmanuel Demarcy- Mota, actual director del Théâtre de la Ville de París y director general del Festival de Otoño de esa ciudad, nació en Francia en 1970. A los 17 años, fundó junto con sus compañeros del liceo Rodin de París la Compagnie de Millefontaines y continuó esta experiencia durante sus estudios en La Sorbonne. Abordó obras de diferentes autores europeos como Büchner, Shakespeare, Pirandello, Brecht y Kleist.

En 1998 la compañía puso en escena *Peine d’amour perdue* de Shakespeare, y ese espectáculo marcó el encuentro con Yves Collet (escenografía e iluminación) y Jefferson Lembeye (música). En 1999 recibió el premio a la revelación teatral por este montaje.

En 2000 dirigió *Marat-Sade* de Peter Weiss y en 2001 *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello que se presentó durante tres años en Francia y en el exterior, año en el que asumió la dirección de la Comédie de Reims, generando un colectivo artístico permanente que trabajó a partir de la relectura de los

textos clásicos retraducidos o adaptados por Francois Regnault y la asociación con Fabrice Melquiot como autor.

En 2005 puso en escena *Rinoceronte* en el Théâtre de la ville de París. Su segunda versión data de 2011.

En 2014 la presentó en Chile en el Festival Santiago a Mil con la compañía del Théâtre de la Ville y lo hizo también en Buenos Aires, en el Complejo Teatral de esta ciudad inaugurando así la temporada internacional de ese año.

Sus últimas producciones en el Théâtre de la Ville han sido:

2013: *Ionesco Suite* de Eugène Ionesco.

2014: *El especulador*, de Balzac.

2014: *Seis personajes en busca de un autor*, de Luigi Pirandello.

2016 : *Alice et autres merveilles*, de Fabrice Melquiot.

2017: *Estado de sitio* de Albert Camus.

2019: *Las brujas de Salem* de d'Arthur Miller.

› **Rinoceronte en el siglo XXI**

La obra de Ionesco, en la cual todos los personajes excepto el de su protagonista, Béranger o el último hombre, devienen paulatinamente rinocerontes tuvo un disparador.

A partir de 1933 se creó en Rumania la Guardia de Hierro, un movimiento fascista, ultranacionalista y antisemita. Ionesco asistió con estupor a la adhesión de su entorno de amigos, relaciones y profesores a esta organización. Cuando abandonó Rumania en 1939 para trasladarse a París, la sociedad se había nazificado.

La imagen de un mundo animalizado ya aparece en sus diarios: (Présent passé-passé présent)

Affreux exil. Seul, seul je suis, entouré de ces gens qui sont pour moi durs comme pierre, aussi dangereux que les serpents, aussi implacables que les tigres. Comment peut-on communiquer avec un tigre, avec un cobra, comment convaincre un loup ou un rhinocéros de vous comprendre, de vous épargner ; quelle langue leur parler ? (En Abastado, 1985:46).

Y la figura del rinoceronte cobra espesor:

Les policiers sont rhinocéros. Les magistrats sont rhinocéros. Vous êtes le seul homme parmi les rhinocéros. Les rhinocéros se demandent comment le monde a pu être conduit par des hommes. Vous- même, vous vous demandez : est-ce vrai que le monde était conduit par des hommes? (En Abastado, 1985:46), hasta volverse una obsesión:

C'est comme un péché de ne pas être rhinocéros. Mais les rhinocéros se battent entre eux. Des centaines de milliers de rhinocéros arrivent du nord, de l'est, de l'ouest. Toutes les armées sont des armées de rhinocéros. Tous les soldats des justes causes sont des rhinocéros. Toutes les guerres saintes sont rhinocériques. La justice est rhinocérique. Les révolutions sont rhinocériques. (1985 :46)

La idea de metamorfosis es un leit motiv del Diario:

J'ai assisté à des mutations. J'ai vu des gens se transformer, à peu près sous mes yeux. C'est comme si j'avais surpris le processus même de la métamorphose, comme si j'y avais assisté. Je les sentais d'abord devenir de plus en plus étrangers, j'ai senti comment, petit à petit, ils s'éloignaient. J'ai senti comment germait en eux une autre âme, un autre esprit. Ils perdaient leur personnalité, remplacée par une autre. Ils devenaient autres. (1985:46)

Veamos cómo un director contemporáneo, a sesenta años de su creación, lee la problemática de la rinoceridad y la plasma escénicamente.

En este sentido, expondremos las consideraciones de Emmanuel Demarcy-Mota (2006) acerca de su puesta de *Rinoceronte* de 2005 registradas en la proyección de *Texte et Représentation autour de Rhinocéros de Ionesco* que antecede a la pieza filmada y cuya traducción me peretenece:

Ionesco sostiene que el teatro debe develar las fuerzas oscuras, secretas, no visibles. No puedo sino adherir a esta idea. Poner en escena hoy por hoy *Rinoceronte* no es afirmar una certeza. Yo no tengo todo claro. Me he planteado muchas veces qué es esto de la "rinoceridad". Evidentemente se pueden tener muchas hipótesis personales o puntos de vista sobre la cuestión pero el deseo de montar esta obra no tenía que ver con responder de modo directo a esta pregunta sino de poner en escena o dejar planteada la pregunta en la escena

Resulta significativo el gesto. Plantear la pregunta y no imponer la respuesta implica dejar abierto el sentido. Es eso lo que puede conferirle actualidad a la pieza. No anclar en una respuesta preconcebida. Funcionar a la manera de Brecht quien, lejos de plantear resoluciones, reenviaba el cuestionamiento al espectador. "La fuerza de la obra radica en plantear, en reenviarle la pregunta al espectador. El teatro debe reenviar estas cuestiones extremadamente importantes como la "rinoceridad". La rinoceridad no ha terminado, nunca terminará, de allí su actualidad" prosigue el director. En consonancia con Peter Brook, sostiene que el arte de la puesta en escena consiste en saber sugerirle al espectador aquello que no se ve pero sin darle a ver totalmente porque se lo anularía. Sin embargo, hay que darle a ver de todos modos. Y esta –sugiere- parece ser la paradoja del arte teatral.

Encontramos revelador poder leer la rinoceridad en términos de espacio de indeterminación. En la década del sesenta fue leída con el signo insoslayable de los efectos del totalitarismo y los desastres de la guerra, y hoy es posible (y esperable) adjudicarle otros alcances. De hecho, en 2014, durante su visita a Chile para presentarla en Santiago a mil afirmaba que la obra:

trata sobre el tema de la contaminación intelectual y a la vez sobre el lenguaje, y cómo a través del lenguaje es que uno comienza a repetir cosas que hemos escuchado sin reflexionar. La obra termina con el monólogo del protagonista, quien es el único que se resiste a la transformación... La obra denuncia la uniformidad de la normalización, cosa que podemos ver hoy en democracias estables. La obra sugiere que debemos plantearnos preguntas respecto al tema. ¿Cómo resistir a la unificación del pensamiento y a la dominación colectiva de la política? Esta obra es un llamado para cada individuo... Por ejemplo en Atenas fue muy impactante la recepción, en Estambul fue similar, se valoró por el tema de la libertad individual, por el lugar

que ocupan las mujeres en la sociedad y por cómo se respetan sus derechos, por ejemplo el derecho a decidir libremente temas como el aborto, que en esos momentos en Turquía era un tema que se estaba discutiendo. (En Oliveros, 25 de enero de 2014)

De Marcy- Motta (2006) cree que no se trata de abordar el espectáculo planteando una situación inicial ordenada luego de la cual todo estalla. Lo que hay que decirse, sostiene, es que desde el comienzo hay algo que no marcha bien, que no funciona pero no está dicho. Hay signos premonitorios para el espectador que producen extrañeza y generan enrarecimiento como el calor, la atmósfera asfixiante que viene del exterior y que está presente desde el comienzo. Aun cuando existan situaciones humorísticas, se instala como segundo plano una cierta inquietud. Es decir, ese humor debe trasuntar cierta inquietud.

Si bien los primeros momentos fuertes de la obra tienen que ver con la aparición de los rinocerontes, aún antes de que ello ocurra hay que trabajar desde que el espectáculo comienza para crear un estado y un clima. Y para ello colabora la música.

Jefferson Lembeye trabajó en ella. Definió una paleta de sonidos “ficcionalizados”, esto es, intervenidos. La música no operó sobre el sentido porque, según afirma el director, no es portadora de sentido sino que opera sobre la energía y las sensaciones. Para los realizadores el sentido es secundario y lo principal radica en el ritmo y la estructura de la pieza. La música debe apoyar el ritmo que tiene la obra.

Señalemos que la puesta de Demarcy-Motta se realizó con los músicos en vivo, en el foso. Los sonidos se crearon todo a lo largo de los ensayos. Trabajaron categorías como lo tenso o lo liviano de acuerdo con lo que hicieran los actores en escena. En este sentido, la puesta en escena se volvió totalmente determinante. Los músicos tuvieron el mismo proceso de búsqueda y elaboración que el de los actores y que el propio director. Hubo un diálogo durante los ensayos entre actores y músicos. Demarcy- Motta considera que la música puede venir a poner un contrapunto, trabajando contra una imagen escenográfica.

Por ejemplo, si la imagen del café con la gente del pueblo trasunta placidez, el sonido –en cambio- introduce crispación creando un punto de tensión que impide al espectador “transportarse”. El sonido se inscribe de manera escenográfica. No acompaña ni ilustra.

En cuanto al trabajo con el espacio Demarcy-Motta (2006) sostiene:

Rinoceronte está planteada en tres actos y cuatro cuadros que suponen cuatro ámbitos diferentes: un espacio exterior, la oficina, la casa de Jean y la de Bérenger. Esto implica cuatro decorados y cuatro cambios de espacio. No me interesaba mostrar eso ya que correspondía a otra época del teatro. Me interesaba encontrar metafóricamente en la escenografía el principio de evolución pero con los mismos elementos. Los mismos elementos debían estar de principio a fin. El objeto escenográfico va a resemantizarse de acuerdo con el uso que el actor le dé.

La escenografía partió de varias reflexiones en cuanto a cuestiones de nivel y de evolución que yo encuentro están en el interior de la obra, por ejemplo, la cuestión de la metamorfosis de los espacios. Los personajes son quienes se metamorfosean y en ese movimiento lo hacen también los espacios. Lo que me interesaba mostrar no era tanto el punto de llegada, esto es, el rinoceronte en el escenario (la máscara del rinoceronte) como el principio de evolución, la transformación, la mutación, la metamorfosis, la desaparición de los rasgos humanos. Por otra

parte me interesaba mostrar los rasgos desencadenantes de esa transformación. Poco importa que se llegue a la transformación total.

La solución que el director encontró fue la incrustación de la cara del personaje de Jean en una tela que hacía las veces de animal y de humano deshumanizado. La cuestión que se le plantea al teatro es cómo volver a desarrollar un imaginario de espectador sin darle todo a ver. ¿Cómo no cerrar el sentido?

La puesta de la que nos ocupamos y que veremos a continuación es una posible respuesta.

Bibliografía

Abastado, C. (1985). "Une métaphore obsédante" en *Ionesco. Rhinocéros*. París, Bordas.

Link, D. (2011) "Lecturas marginales IV. ¿Experiencia o literatura?" Diario Perfil. 23 de julio de 2011.

Oliveros, T (2014) "Rinoceronte, la brillante fábula de Ionesco que nos advierte sobre los peligros de la uniformidad social". En línea: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2014/01/25/rinoceronte-la-brillante-fabula-de-ionesco-que-nos-advierte-sobre-los-peligros-de-la-uniformidad-social/> (Consulta:1-9-2019)

Fuentes audiovisuales

Texte et représentation. Autour de Rhinocéros de Ionesco. Film realizado por Fabrice Millot, Stéphane Nota y Pierre Pinon. CRDP Champagne'Ardenne. La comédie de Reims. 2006