



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro

Influencias del teatro del absurdo
ionesquiano en *Migraaaantes*,
de Matei Visniec

Trabajo fin de estudio presentado por:	Marian Mocanu
Tipo de trabajo:	Trabajo Fin de Máster
Director/a:	Almudena Vidorreta Torres
Fecha:	21.07.2021

Agradecimientos

A la doctora Almudena Vidorreta Torres por su ayuda en este trabajo, por sus sabios consejos y su implicación.

A mi amor, Mercedes, por su paciencia y por estar siempre ahí. A José Luis, Pablo y Olivia por el cariño recibido todos estos años y a Matei Visniec por su inspiración y su constante lucha por hacer un mundo mejor mediante el teatro.

Resumen

En el presente trabajo de Fin de Máster se realiza una investigación dramaturgica en torno a dos autores teatrales importantes europeos, Eugene Ionesco y Matei Visniec, con el objetivo de estudiar las posibles influencias del teatro del absurdo ionescuiano en el texto *Migraaaantes, o sobra gente en este puto barco, o el Salón de la alambrada* de Visniec. La línea de investigación tiene como objetivo principal definir, exponer y resumir las similitudes y diferencias entre los dos universos dramáticos; dar a conocer las características dramaturgicas de cada autor, estudiando el teatro del absurdo ionescuiano, como fuente principal y el universo dramático de *Migraaaantes*, como fuente secundaria para contrastar y verificar. La propuesta de investigación tiene como metodología el análisis literario y el estudio comparativo aplicado a los dos objetos expuestos, para poder subrayar sus diferencias, similitudes y finalmente determinar sus influencias.

Palabras clave: Teatro del absurdo, Matei Visniec, Ionesco, *Migraaaantes*, teatro del siglo XXI.

Abstract

The current work presents a Final Dissertation on two important European playwrights, Eugene Ionesco and Matei Visniec, with the aim of studying the possible influences of the ionescuian theatre of the absurd in the text *Migraaants or We Are Too Many on This Boat or the hall of the wiring* by Visniec. The main purpose is to define, expose and summarize the similarities and differences between two dramatic universes showing the features of every style in its part, the theatre of the absurd as a source, as well as the dramatic universe of *Migraaants* as a secondary source to contrast and verify. In the frame of the Comparative Literature, our methodology consists of an analysis and comparison of the two objects previously mentioned, to highlight their differences, similarities and to point their influences.

Keywords: Theatre of the Absurd, Matei Visniec, Ionesco, *Migraaants*, Theatre of the XXI century.

Índice de contenidos

1. Introducción.....	7
1.1. Justificación	7
1.2. Objetivos de la investigación.....	9
2. Marco teórico y estado de la cuestión.....	10
2.1. El teatro del absurdo de Eugéne Ionesco.....	13
2.2. Acercamientos al universo dramático de Matei Visniec	21
3. Metodología.....	27
4. Análisis dramático de la obra <i>Migraaaantes</i>	29
4.1. El contexto.....	29
4.2. El género	31
4.3. La estructura	32
4.4. La acción.....	33
4.5. Los personajes.....	39
4.6. El tiempo	41
4.7. El espacio.....	43
4.8. El lenguaje	44
4.9. Las didascalias	45
4.10. Los temas	47
4.11. Los puntos de vista del autor	49
5. Análisis comparativo de los elementos literarios	52
5.1. La estructura dramática	52
5.2. La acción, la situación y los sucesos	53
5.3. El tiempo y el ritmo	53

5.4.	El espacio.....	54
5.5.	Los personajes.....	55
5.6.	El lenguaje	55
5.7.	Los temas y los puntos de vista	56
6.	Conclusiones	57
	Referencias bibliográficas	59

1. Introducción

1.1. Justificación

El interés por el tema elegido tiene una relación personal con la obra *Migraaaantes, o sobre gente en este puto barco, o el Salón de la Alamburada*, de Matei Visniec y tiene como punto de partida un intento fallido de poner en escena el texto en Madrid a comienzos del año 2020, que fue truncado por el comienzo de la pandemia de SARS-CoV-2, hecho que provocó que el proyecto se detuviera tanto por las restricciones y el miedo a la pandemia, como por el desinterés de los programadores, ya que el tema principal del texto dramático aborda la migración en el siglo XXI, que pasa directamente a un alejado plano de interés social bajo la situación presente.

Matei Visniec es un dramaturgo contemporáneo afincado en París desde 1987, predecesor del afamado Eugène Ionesco, autor de origen rumano más representado del mundo. Actualmente nacionalizado francés, alterna su creación tanto en rumano como en francés con más de cuarenta títulos que han sido traducidos a muchos idiomas del mundo, incluyendo el castellano. Algunas de sus obras se han representado en España. *Migraaaantes, o sobre gente en este puto barco, o el Salón de la Alamburada*¹ de Matei Visniec es un texto actual, con temática social, que denuncia la situación que sufren los migrantes tanto del continente africano de distintos países europeos en su huida hacia una vida mejor, hacia una Europa occidental, donde la política y la sociedad actual hacen complicada su llegada. Sus temas principales son los abusos y el negocio que se esconde detrás de los viajes en pateras, el contrabando de seres humanos, la trata de personas y la prostitución, distintos temas que el autor denuncia en este texto.

Con el objetivo de retomar algún día el proceso de creación y puesta en escena del texto de Matei Visniec, *Migraaaantes*, hemos enfocado nuestra mirada hacia un hecho analítico que nos despertaba mucho interés. Durante el acercamiento al universo dramático del autor y el estudio previo del texto, mediante varios encuentros con los actores y algunas lecturas en voz

¹ Debido a la extensión del título: *Migraaaantes, o sobre gente en este puto barco, o el Salón de la Alamburada*, nos referiremos al propio texto, como *Migraaaantes*, a lo largo del trabajo.

alta, hemos observado algunas coincidencias considerables con algunos elementos del teatro del absurdo. Su lectura, lejos de ser un texto absurdo por antonomasia, recuerda constantemente a algunos puntos que serán precisados en este trabajo propios del teatro de Eugène Ionesco, dramaturgo francés de origen rumano, considerado uno de los padres del teatro antiteatro o el teatro de protesta y paradoja o la corriente literaria conocida mundialmente como el teatro del absurdo.

Tras una lectura atenta de la obra de Matei Visniec, y acercándonos a algunos estudios en relación con el autor de *Migraaaantes*, hemos podido constatar que el autor es considerado por algunos críticos un autor post abstracto, post ionescuano. En cambio, hay quienes lo consideran como un autor del teatro de denuncias, otros como un autor post pirandelliano; un debate difícil de aclarar pero que nos demuestra que la mayoría de los estudios coinciden en destacar una cierta influencia de teatro absurdo en su obra, una influencia reconocida por el autor en algunas entrevistas y escritos suyos, como detallaremos durante nuestra investigación.

El interés de Visniec por el teatro del absurdo se remarca en dos textos suyos, escritos como homenaje directo a dos títulos fundamentales del teatro del absurdo: *Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* (*Sobre la sensación de elasticidad cuando pisamos sobre los cadáveres*), homenajeando *Las sillas*, de Eugène Ionesco, y con el texto *Ultimul Godot* (*El último Godot*), en recuerdo a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Ninguno de estos textos ha tenido traducción al castellano hasta la fecha.

Como afirmamos anteriormente, la obra de Matei Visniec no se incluye en el estilo literario del absurdo. Su escritura dramática se contradice en algunos puntos con la postura del teatro absurdo, pero tampoco carece de elementos utilizados en el teatro promovido por el Ionesco, Beckett, Génét, Adamov y Arrabal en la Europa de la mitad del siglo XX. Podemos de primera mano determinar similitudes, o ciertas coincidencias como la estructura dramática, la construcción de algunos de los personajes, el uso de los temas y los subtemas elegidos, el uso del lenguaje, las situaciones confusas, construidas meramente sin sentido lógico, la presencia del humor negro y el uso de la sátira, entre otras. Son coincidencias que a primera vista nos indican una cierta influencia del teatro ionescuano en la obra de Visniec, pero no los

determina. Por este motivo iniciamos la presente investigación para dar respuesta a estas contradicciones y preguntas.

1.2. Objetivos de la investigación

Para responder a la pregunta de si existe una influencia concreta del teatro absurdo de Ionesco en la obra *Migraaaantes* de Matei Visniec, es necesario adentrarnos en la obra del autor, estudiar el texto *Migraaaantes* en profundidad y conocer qué coincidencias encontramos con el teatro absurdo. Para lograr ese propósito vamos a dar importancia a los estudios realizados en torno a la obra de Visniec y a realizar un paralelismo y un análisis comparativo de los dos universos dramáticos. Queremos llevar a cabo un estudio general sobre las características principales del teatro absurdo ionesquiano, deteniéndonos en las investigaciones más relevantes sobre el autor de *La cantante calva* y de este modo poder entender la influencia que tiene sobre la obra de Visniec.

Nuestro objetivo principal es determinar, definir, exponer y explicar qué elementos del teatro absurdo representativos en la obra de Eugéne Ionesco se pueden encontrar en el texto *Migraaantes*. A continuación, enumeramos los objetivos del presente trabajo de investigación:

1. Resumir las características del teatro del absurdo y exponer su importancia en la literatura dramática del siglo XX.
2. Dar a conocer la obra del Matei Visniec y explicar su teatro, su estilo y sus características principales.
3. Comparar y contrastar los mundos poéticos de Ionesco y Matei Visniec.
4. Subrayar los recursos y las herramientas del teatro absurdo ionesquiano que se pueden identificar en *Migraaantes*.

2. Marco teórico y estado de la cuestión

Si se trata de poner de manifiesto el estado de la cuestión en cuanto a los estudios sobre Matei Visniec en España, que sirvan como precedente para el estudio que llevamos entre manos, la realidad es que son pocos los trabajos publicados hasta la fecha. Sin embargo, ampliando el objeto de estudio, se puede encontrar mucha más documentación en torno al teatro del absurdo que, aunque no aplicada a la obra del autor mencionado, ha de servir como marco para entender el presente análisis.

En España se han publicado varios estudios realizados sobre la vida y la obra del autor rumano, gracias a los dos traductores oficiales de la obra de Visniec a la lengua castellana. Nos referimos a los trabajos realizados por Angelica Lambru y Evelio Miñano, catedráticos de la Universidad de Valencia, que, mediante las publicaciones de sus traducciones, han presentado un estudio previo sobre al autor y el texto traducido, junto a un breve análisis descriptivo del mismo. Estas traducciones hacen parte de la colección *Teatro siglo XXI - Serie Traducciones*, dirigidas por Javier Martínez Luciano, con traducciones de los textos: *Los rodeos de Cioran*, *El espectador condenado a la muerte*, *La palabra progresa en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, con estudios introductorios, traducción y notas realizados por los dos traductores en los años 2013 y 2017.

Para nuestra investigación, estas introducciones serán nuestros referentes centrales para el estudio y la comparación de la obra de Visniec, en relación con los textos traducidos al castellano, y concretamente enfocado hacia la traducción y el estudio de *Migraaaantes*, realizado por Evelio Miñano en la edición de la Academia de Estudios Escénicos Nocturnos de la Universidad de Valencia (2017). Dicha edición también contiene un estudio introductorio que describe y analiza el texto, de utilidad a la hora de afrontar un primer acercamiento a la escritura del autor. Para acompañar estas investigaciones vamos a utilizar algunos artículos sobre Visniec, varios estudios del mismo Evelio Miñano en diversas publicaciones teatrales como *Matei Visniec: entre géneros, estilos y lenguas* (2018) y *Matei Visniec: aproximación a un universo dramático a través de sus animales* (2014).

La importancia de los citados trabajos de Miñano podemos encontrar una aproximación a su obra realizada por el propio Miñano, uno de sus traductores oficiales en castellano, que aporta

una visión global sobre los estilos y los temas que más aborda en su obra, como la existencia de un universo dramático donde conviven distintos estilos literarios y artísticos, entremezclados entre sí, como el absurdo, el simbolismo, el fantástico. Estilos que están expuestos bajo una capa referencial realista basada en hechos actuales o históricos, y que tocan diversos temas, como la guerra, la muerte y la supervivencia, provocando un constante efecto enigmático e incompresible en el espectador, pero al mismo tiempo revelador para poder comprender la condición humana. Todos estos ingredientes serán fundamentales en el presente análisis a la hora de cotejar los autores estudiados y su producción.

Para apoyar el acercamiento hacia la obra de Visniec, vamos a enfocar nuestra mirada hacia varios estudios realizados en Rumanía, editados en rumano, francés, italiano e inglés, como *Literatura angajamentului la Matei viniesc/ Literature of Commitment in Matei Visniec's Works: A Study* (2016). También son de extrema utilidad las ediciones en rumano de sus textos, en concreto de las ediciones Humanitas y Cartea Romanesca, que también incluyen introducciones del mismo autor, en la que se destaca la información sobre las intenciones, el sentido, algunas indicaciones y claves para la puesta en escena de sus textos como *Trilogia balcanica, Migraaaantii, Istoria comunismului povestita pentru bolnavii mintal; Richard al III-lea se interzice sau Scene din viata lui Meyerhold; Despre senzatie de elasticitate cand pasim peste cadavre*.

Para concretar nuestro análisis y estudio del teatro absurdo ionescuiano, tenemos como referencia algunos estudios muy importantes. En primer lugar, es fundamental el libro *El teatro del absurdo* de Martin Esslin (1966). Se trata de un ensayo completo y de mucha utilidad para entender la literatura dramática del siglo XX, artífice del entendimiento global de este fenómeno teatral y que ha podido identificar a los grandes dramaturgos representantes de este estilo, comenzando por Beckett, Ionesco, Adamov, Génét y Arrabal. Su trabajo ayuda a comprender los elementos y herramientas dramáticos utilizados para determinar el estilo y la forma del teatro absurdo.

Otro pilar importante es el libro escrito por Eugéne Ionesco *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro* (1965), donde encontramos escritos, conferencias y declaraciones realizadas por el propio Ionesco, y que aporta una visión personal sobre su universo dramático, explica su forma de entender el teatro, exhibe las características del nuevo tipo de teatro,

caracterizado por un diálogo disparatado que expresa lo absurdo de la vida cotidiana, explica la premisa filosófica en la que se apoya todo el movimiento, como el surrealismo, el dadaísmo y el existencialismo, y muestra su visión pesimista sobre el individuo del siglo XX, visto como un insignificante títere debatiendo contra la incomprensible fuerza de la sociedad, que lo aplasta y deforma.

Por otro lado, vamos a utilizar como apoyo el libro *Ionesco*, escrito por Francisco Javier Hernández (1974). Se trata de un estudio realizado por el ensayista español que resume algunas publicaciones periodísticas, ensayos y declaraciones sobre el teatro de Ionesco, y que crea un puente sólido entre la visión propia de Ionesco en sus declaraciones y sus críticos literarios de su época.

Para comprender en su totalidad las diferentes visiones del teatro del absurdo en los estudios teatrales, son ineludibles los manuales *Historia básica del arte escénico*, de Cesar Oliva (2005); *Semiótica de la escena*, de Carmen Bobes (2001); *El teatro sagrado* de Christopher Innes (1995) y el *Diccionario de teatro* de Patrice Pavis (2003). Dichos libros aportan una visión universal sobre el fenómeno dramático del teatro absurdo y nos ayudarán a comprender sus influencias, su marco histórico y sus herramientas más características. El primer libro define el teatro del absurdo como un teatro ligado a la protesta y el antiteatro, nacido desde el existencialismo de Camus y Sartre (Oliva, 2005, p. 375); la segunda, *Semiótica de la escena*, desvela el contenido de irrealidad del teatro del absurdo, plagado de las obsesiones y los temores del autor absurdo, en relación con lo grotesco y lo exagerado de la existencia humana (Bobes, 2001, p. 485). El tercero y cuarto libro nos describen la forma dramaturgica de este teatro, repleto de imágenes míticas, referencias bíblicas y literarias, con una comunicación subliminal, (Innes, 1995, p. 219), con una escritura y diálogo alejado de lo psicológico, construido en contradicción con la corriente realista y naturalista del drama (Pavis, 1998, p. 18).

En este cúmulo de visiones que adolecen de una falta de atención notable hacia la obra de Ionesco, resultan muy significativos varios trabajos de Final de Máster o Grado y Tesis Doctoral, relacionados temáticamente tanto con el teatro absurdo, el teatro de Ionesco o la obra de Matei Visniec, que demuestran el interés reciente que han despertado ambos autores. Así, por ejemplo, el trabajo *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco*

(1955-1997), tesis doctoral realizada por Cécile Vilvandre de Sousa (2006) en la Universidad de Castilla La Mancha. Resulta de utilidad, especialmente, su estudio de las obras más representativas del autor, *La cantante calva*, *Las sillas*, *El rinoceronte*, realizado desde el análisis literario y su empleo de asimilar la importancia del absurdo ionescuano en la dictadura franquista, durante la Transición y en los años 90, en la escena teatral española, documentando varias puestas en escena de estos textos, realizados por diferentes directores y compañías teatrales, durante esta etapa.

Por otra parte, también es interesante el trabajo de fin de grado de Mayte Guillén Sánchez (2018), titulado *El Teatro del Absurdo: un reflejo existencialista del mundo contemporáneo*, que relaciona el absurdo ionescuano con el teatro de Miguel Mihura y nos aporta un estudio muy detallado sobre sus similitudes. Ambos análisis han alentado en cierto modo el desarrollo de la idea seminal del presente trabajo, novedoso en cuanto al objeto de estudio, pero que retoma una idea tan antigua como la del estudio comparativo.

2.1. El teatro del absurdo de Eugéne Ionesco

Eugéne Ionesco es mundialmente conocido como uno de los padres del teatro del absurdo, que nos ha dejado como herencia textos como *La cantante calva*, *Las sillas* y *El rinoceronte*. Su teatro ha influido en grandes autores contemporáneos, como Harold Pinter, Tom Stoppard y Vaclav Havel entre tantos. Ionesco nace el 26 de noviembre de 1909 en Slatina, una ciudad de Rumanía. Su madre es de origen francés y su padre de origen rumano. En 1914, su familia se muda a París, donde Ionesco recibe como primer idioma el francés y, más tarde, a los trece años, tras el divorcio de sus padres, vuelve a Rumanía donde continúa sus estudios en rumano. Esta separación de sus padres y el tránsito de un país a otro tuvo con toda probabilidad un efecto directo en su personalidad. Un cambio marcado por el salto de las calles elegantes parisinas, donde visionaba apasionadamente teatro de guiñoles en los Jardines del Luxemburgo junto a su madre, a las calles de Bucarest del principio del siglo XX, donde como el mismo autor recuerda, pudo presenciar con una edad muy temprana, una escena terrible, viendo en plena calle a un joven matar a puñetazos a un anciano para robarle las botas. Esta contradicción le hace reflexionar sobre las imágenes espantosas del mismo espectáculo del mundo y en la condición de ser humano, en un mundo que no comprende totalmente y le

angustia. El mismo autor recuerda en una entrevista que esas eran las únicas imágenes del mundo que conoce:

Eran imágenes de futilidad, de brutalidad de vanidad y rabia, de nada, de un odio inútil espantoso. Todas las experiencias que he tenido después de entonces simplemente han confirmado lo que había visto y comprendido en mi juventud, la furia vana y sórdida, los lamentos recientemente sofocados por el silencio, las sombras en la noche. (Esllin, 1963, p. 103)

En la década de los años veinte continuó sus estudios de francés en la Universidad de Bucarest y comenzó a escribir en revistas literarias poesías y elegías, con una cierta influencia simbolista. También estuvo probando con la crítica literaria y se manifestó con mucha fuerza criticando varios poetas y novelistas rumanos de moda en aquella época, acusándoles de faltad de originalidad y provincialismo (Esllin, 1966, p. 104). En esta época trabaja como profesor de francés, después en un banco, al mismo tiempo que comienza su elaboración de su tesis doctoral sobre el tema de la muerte en la poesía francesa, tesis que nunca terminaría. En 1930 conoce a Rodica Burileanu, estudiante de filosofía y derecho, con quien se casa en 1936, justo tres meses antes de la muerte de su madre. Al final de la Segunda Guerra Mundial vuelve a Paris, para trabajar en el departamento de producción de una editorial, donde en 1944 nace su hija, Marie France (Esllin, 1966, p. 104).

Su relación con el teatro es muy prematura. Como se ha dicho anteriormente, desde pequeño visionaba mucho teatro y tenía una predilección especial por el teatro de marionetas y guiñoles. Se sentía atraído por este tipo de teatro por la sensación de verdad que presentaban los muñecos bajo el juego simplificado y caricaturesco y que al mismo tiempo ayudaba a subrayar la verdad cruda y brutal de la vida (Ionesco, 1965, p. 17). El autor reconoce que el teatro en general le aburría, pero solamente este tipo de teatro le tenía estupefacto, hechizado días enteros, no le provocaba la risa, pero sí le provocaba esa impresión extraña de estar frente al mayor espectáculo del mundo y de conocer sus entrañas (Ionesco, 1965, p. 17).

Hasta los quince años de edad tuvo una cierta admiración por el teatro dramático, pero dejó de gustarle en el momento que tuvo más lucidez, un espíritu crítico y reflexivo hacia el teatro y hacia la vida misma. Le disgustaba el teatro por el espectáculo que realizaba el mismo público al ir al teatro y las obras que visionaba estaban totalmente ancladas en un realismo

que le provocaba rechazo, porque la realidad que mostraban, según Ionesco, era falsa. (Esllin, 1966, p. 105). El rechazo a este tipo de teatro viene generado por los personajes de carne y hueso, que son los actores y los personajes que interpretaban, y que provocan que la realidad que muestran sea pobre, vacía y que destruye la ficción.

Ionesco destaca la imposibilidad de unificación entre los dos universos paralelos, la realidad concreta, material, empobrecida de esos hombres vivientes y la realidad de la imaginación, de la ficción (Ionesco, 1965, p. 14). Estos dos universos no llegan nunca a confundirse. Ionesco cuestiona al personaje realista, la psicología del personaje y la identidad de este. Los personajes que tienen la raíces en la vida son totalmente vacíos. Para conseguir *la realidad* ionescuana los actores deben crear personajes hiperbólicos, exagerarlos o reducirles el realismo a los clichés y de esta manera poder liberarlos de la lógica, de la psicología, del lenguaje realista y convencional. Christopher Innes, en su libro *El teatro sagrado*, puntualiza esta visión de Ionesco, que “presenta un rechazo total del concepto de personalidad, en los personajes transferibles o metafóricos y que muestra con sus obras una reducción de la realidad social a clichés y fórmulas huecas” (Innes, 1995, p. 219).

La verdadera realidad social se muestra mediante los deseos, las angustias comunes de la sociedad, los secretos de los seres humanos, los miedos que todos tenemos. Punto de partida para que Eugéne Ionesco encuentre en el teatro una forma de expresión de esta realidad, en un intento de comunicar una realidad deformada, a veces comprendida y otras veces no, para mostrar de esta manera el testimonio de su realidad. Según Carmen Bobes Naves, “el teatro ionescuano no copia la realidad, se inspira en ella, exagerándola para ridiculizarla, o mejor, para descubrir que es ridícula en sí” (Bobes Naves, 2001, p. 485). El teatro, según Ionesco, es un instrumento para exponer nuestras obsesiones y nuestras pesadillas y así mostrar nuestra realidad y de esta manera entenderla mejor. En una de sus conferencias afirmaba:

Para descubrir el problema fundamental común a todos los hombres, debo preguntarme cuál es mi problema fundamental, cuál es mi terror más arraigado. Solo así descubriré cuáles son los temores y los problemas de cada uno. He aquí la gran corriente, la que se interna en mis propias tinieblas, nuestras tinieblas, que quería traer a la luz del día. (Ionesco, 1965, p. 75)

En 1950 Ionesco estrena su primer drama, *La cantante calva*, obra pionera en la vanguardia europea y que presenta en gran parte las bases de este tipo de teatro que el autor le interesaba. El texto fue escrito de manera experimental, con el objetivo inicial de hacer reír a sus amigos cercanos (Esslin, 1966, p. 107) y que es creado en el intento del autor de aprender inglés mediante un manual, ya que, al repetir las frases que el manual le indicaba, remarcó que las frases cortas, si se utilizaban en un conjunto, contenían verdades universales:

Las frases simples que yo había escrito en el cuaderno escolar cobraron vida propia, se corrompieron, se desnaturalizaron. Las réplicas del manual contenían frases que ordenadas de una manera daban una verdad innegable, como las siguientes frases: abajo está el piso, arriba el techo. (Hernández, 1974, p. 104)

Otro ejemplo que nos comenta el autor es la siguiente frase del manual, que nos indica de manera lógica que “los días la semana son: lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo, y que mediante el texto del señor Smith, uno de los personajes principales de la obra, los días de la semana son expuestos de la siguiente manera: martes, jueves y martes” (Ionesco, 1965, p. 17). Esto quiere decir que en la exposición irrazonable de esta frase despierta la lógica del espectador que se da cuenta de cuál es la verdad, sabiendo que la lógica del personaje es errónea.

Este procedimiento, traducido en ilógico por el público, pero en verdad por la lógica del personaje, es llamado *paradoja de la verdad*. Junto a varios elementos, herramientas y características literarias como la parodia, la fábula inexistente, la falta de la acción lineal, los diálogos ilógicos con un lenguaje no convencional y repleto de repeticiones, forma un nuevo teatro que subraya, acentúa y amplifica a máximo la realidad: el teatro del absurdo.

Este término es utilizado por primera vez por Martin Esslin en libro *El teatro del absurdo* (1968). Inicialmente, a este tipo de teatro se le nombró de muchas maneras: teatro de vanguardia, el antiteatro, el teatro de paradoja y protesta (Wellwarth, 1974, p. 77). Su denominación final, la que actualmente conocemos, fue realizada por Esslin, que explica la existencia de este teatro vanguardista, que inicia con Ionesco y se manifiesta simultáneamente en el teatro de Samuel Becket, Arthur Adamov, Jean Génét y Fernando Arrabal. Sus textos revelan las preocupaciones, la ansiedad, la imposibilidad de comunicación, el sinsentido de la existencia, la ausencia de Dios y la infinita espera del ser humano

contemporáneo. Patrice Pavis (1998) define el absurdo “como aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido y de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena” (p. 18). Esta definición se completa con una visión sobre un ser humano, que es completamente aplastado por la sociedad y que busca encontrar su identidad. El teatro del absurdo, según Esslin:

Tiene como centro de atención el hombre del siglo XX que busca por el camino la dignidad, luchando con un mundo desprovisto de lo que un día fue su centro y su propósito de vivir, un mundo falto de un principio integrador aceptado por una gran mayoría, y que, en consecuencia, se ha desarticulado, se ha convertido en algo sin propósito, absurdo. (Esslin, 1966, p. 301)

Por esta razón, aparece un teatro que no utiliza la lógica racional, que se caracteriza por la devaluación del lenguaje y la falta de comunicación en la medida que “no tratan de argumentar el absurdo de la existencia, sino de presentarlo tal como es” (Guillén Sánchez, 2018, p. 7). Ionesco explica esta visión en una entrevista:

Si me pide mi opinión personal acerca de esa pesadilla real, le confieso, entre nosotros, que tengo la sensación que la vida se parece a una pesadilla, que es penosa, insoportable como las pesadillas. Mira alrededor: guerras, catástrofes y desastres, odios y persecuciones, confusión, la muerte que nos acecha, hablamos y nos comprende; nos debatimos, como podemos, en un mundo que parece poseído por un terremoto frenesí. ¿el hombre no es acaso, un animal enfermo, ¿no tenemos la impresión que lo real es falso, que no nos conviene, que este mundo no es nuestro verdadero mundo? (Ionesco, 1965, p. 90)

Patrice Pavis remarca que, en la historia del teatro, se designaban como absurdos los elementos que no se podrían situar en su contexto dramático, escénico o ideológico, como, por ejemplo, las situaciones cómicas de las antiguas comedias de Aristófanes y Plauto, por los mimos y los juglares en la farsa medieval, en Comedia del Arte y en el teatro de Alfred Jarry, especialmente en *Ubu Rey* representado en 1896 (Pavis, 1998, p. 19). Pero este sentido del absurdo, en el teatro del absurdo, tiene una nueva extensión: se mezcla con lo grotesco, y la ansiedad de un contexto histórico específico marcado sobre todo por la primera y la segunda guerra mundial, el holocausto y el progresismo tecnológico.

Después de estos acontecimientos, el mundo se encuentra en una especie de incertidumbre, miedo y angustia. Se halla desubicado y sin esperanza y realiza que frente a estos desastres, Dios no existe, Dios no contesta y no ayuda de ninguna manera. El individuo de esta época tiene esperanza en el futuro, pero no encuentra respuestas a muchas preguntas, no encuentra salida y está marcado por una continua espera. Esta visión está preconcebida por varios autores importantes para el nacimiento del teatro del absurdo, como Albert Camus y Jean Paul Sartre. Autores que acercan el nacimiento del teatro absurdo en sus obras dramáticas y sobre todo en el pensamiento filosófico existencialista, revelado en los ensayos filosóficos *El mito de Sísifo* de Camus, el ensayo filosófico *El ser y la nada* (1943) de Sartre. César Oliva nos concreta en su libro *Historia básica del arte escénico* este acontecimiento y el efecto que ha tenido sobre los artistas de la época:

Europa acababa de salir de una guerra (primera guerra Mundial) que ha dejado perplejos a poetas y filósofos [...] si la sinrazón de la primera guerra mundial hizo desconfiar a la razón humana y de sus poderes en ordenación sensata de la historia [...] de donde se originó un arte antinacionalista: expresionista, dadaísta y surrealista, y que tras la segunda guerra mundial, ha provocado el escepticismo que se evidenció en obras donde la lógica imperante, adulta, sociohistórica, del poder y orden, se ve desmentida e ironizada. (Oliva, 2005, p. 375)

Para Ionesco el dadaísmo y el surrealismo son dos de los estilos literario artístico que han influido directamente en su obra. El movimiento dadá, iniciado por Tristan Tzara, y su implicación del azar y el juego que provoca una cierta expresión irracional, que nos recuerda a la misma implicación que tuvo Ionesco con el manual para aprender inglés y su escritura de *La cantante calva*. El surrealismo se puede remarcar en el intento de sobrepasar la realidad impulsada a lo irracional, y el mundo onírico mediante una expresión automática del pensamiento, o del subconsciente. Cesar Oliva (2005) nos explica que “esta visión llevada al teatro se traduce por la creación de situaciones insólitas y sorprendidas; que adopta la estética escénica del vodevil, aunque vaciada argumental, lúdica, repleta de diálogos sin sentido, con multitud de interrupciones y con personajes cuya funcionalidad desconocemos” (p. 350). En las obras de Ionesco encontramos expuestos todos estos elementos exhibidos desde la perspectiva del teatro del absurdo.

La cantante calva, escrita en 1950, como un juego experimental para hacer reír a sus amigos, y que inicialmente se llamaría *La hora inglesa*. El título definitivo se decide por un error de uno de los actores que en un ensayo se equivoca y aclama erróneamente algo sobre una cantante calva, Ionesco ve un posible título para su obra, toma la decisión y añade un párrafo que hacer referencia a este personaje sin tener un efecto argumental.

La fábula de *La cantante calva* no tiene mucha importancia, es una parodia de la vida cotidiana, de las obras teatrales policiacas y costumbristas. El autor nos expone un salón inglés en el que una pareja inglesa realiza una parodia de una conversación inglesa de sobremesa (Wellwarth, 1974, p. 77). El matrimonio Smith, en su conversación demuestra que pueden hablar todo el día sin decir absolutamente nada en concreto. En esta conversación se van añadiendo otros personajes como la pareja Martin, que en una escena extraña se dan cuenta de que son marido y mujer, es decir, han perdido la identidad y la encuentran en una escena del texto. Conocemos a un bombero muy patriota y una criada con un don de detective, que enlazan con los demás personajes una conversación sin un hilo lógico ni argumental y que termina en un final que invita a volver al comienzo de la obra. Empleando la reiteración de las ideas, las repeticiones de frases y palabras, diálogos y frases sin sentido de acción o razonamiento, al autor nos habla de la incomunicación, del vacío entre los personajes y de la búsqueda de la identidad.

La lección, escrita en 1951 es la segunda obra de Ionesco que nos muestra una clase particular que reparte un profesor mayor a una joven estudiante que se prepara para una especie de doctorado. Al comienzo, el profesor se comporta de forma normal, como un pedagogo distraído, y la chica se comporta como una alumna interesada (Wellwarth, 1974, p. 80). Pero poco a poco la situación cambia y el autor cambia e invierte los papeles, haciendo que el profesor se vuelva seguro, posesivo y dominante, y que, enloquecido por la torpeza de la alumna, acaba asesinándola, resultando ser la víctima número cuarenta y uno. Esta información la conocemos por la entrada en escena de una criada imponente que ayuda al profesor a esconder los cadáveres. Con este texto el autor no habla del instrumento del poder y de la dictadura. Esslin nos expresa en su libro, que en este texto la temática gira en torno a la naturaleza sexual del poder, y la relaciones entre el lenguaje y poder como base de todos los lazos humanos. El profesor es dominado por la alumna, y al mismo tiempo es dominado por la criada (Esslin, 1966, p. 114). Este juego de poder y la persuasión hace una clara

referencia también a la dominación retórica del régimen nazi en el siglo XX. Wellwarth, en su libro *Teatro de protesta y paradoja*, nos proporciona esta visión. Lo más sorprendente de la época nazi es comprobar cuántos maestros, profesores e intelectuales nazis utilizaron sus facultades para falsear la verdad (Wellwarth, 1974, p. 81).

Las sillas es el texto que, escrito en 1953, coincide con la fama internacional del autor francés de origen rumano. Es el texto más característico y representativo del teatro de absurdo ionescuiano. Desde sus primeras escenas, podemos remarcar que está manifestando una ruptura directa de las formas dramáticas convencionales, utilizando un diálogo incoherente y breve, y un simbolismo más elaborado. *Las sillas*, nos expone la vida de un matrimonio anciano, de una edad cercana a los 95 años, que viven una isla y que tienen un plan para salvar al mundo: invitar a una multitud de personas para enseñarles toda la sabiduría que el anciano ha acumulado durante los años, y que, al ser compartida con los invitados, puede salvar al mundo de una posible destrucción.

La pareja hace pasar a cada uno de los invitados, todos invisibles y solamente son visibles por el matrimonio, y entabla conversación con cada uno de ellos hasta llenarse la casa de sillas vacías. Lo interesante de esta propuesta es que el anciano para su plan quiere utilizar un comunicador, una persona que debe expresar toda la sabiduría al mundo. En un final, el matrimonio se suicida tirándose al mar, y cuando el orador debe comunicar tal sabiduría, descubrimos que es sordomudo, y nos indica la información de una manera indescriptible, con gestos y dibujos incompresibles en una pizarra. En este texto, Ionesco nos habla de la imposibilidad de la comunicación entre los seres humanos (Wellwarth, 1974, p. 81). *Las sillas* nos expresan la idea de la inutilidad y el fracaso de la existencia humana y que satiriza la vaciedad de las conversaciones humanas, el diálogo mecánico que provoca frases triviales y sin sentido, incompresibles (Esslin, 1966, p. 118).

El rinoceronte es un texto que inicialmente nace desde una novela escrita en 1957 y que posteriormente ve la luz en formato de obra de teatro en 1960. El texto tiene como protagonista a Berenger, un personaje que represente la tipología perfecta de hombre vacío del teatro ionescuiano, y que aparece anteriormente en otro texto dramático llamado *El asesino sin gajes* escrito en 1959. En *El rinoceronte* Ionesco toca el tema de la desaparición del individuo, de la supresión del individualismo en la sociedad moderna (Wellwarth, 1974, p. 81).

Un rinoceronte, es decir, un hombre con camisa marrón, y una extraña insignia en el brazo derecho, entra en el escenario y mata a un gato, lo que provoca el todo el mundo se horrorice, pero no reacciona de ninguna manera. Poco a poco van entrando más personajes que se están transformando al mismo tiempo en rinocerontes.

Esta transformación es el resultado de una pandemia que va afectando a todos menos a Berenguer, haciendo que sea el último ser humano de la tierra en ser atrapado. En un final, justo antes de la caída del telón, Berenger grita al mundo entero que nunca se dejará aplastar por esta pandemia. Claramente la pandemia es un referente a la evolución de la doctrina Nazi, o cualquier otra creencia dictatorial, un estado político, o la del mundo de la empresa. *El rinoceronte* es un texto que destaca por su escritura dramática, que utiliza elementos literarios como el simbolismo, repleto de imágenes oníricas, para hablar de la deshumanización de las personas por un poder absoluto. Ionesco declara en el prólogo de la edición norteamericana de este texto: “Pensé que tenía que mostrar sencillamente la inanidad de estos terribles sistemas, a lo que conducen, cómo enardece a la gente, la encrudece, luego la reduce a la esclavitud” (Ionesco, 1965, p. 166).

2.2. Acercamientos al universo dramático de Matei Visniec

Matei Visniec es, después de Ionesco, uno de los dramaturgos de origen rumano más representados, en su país y en el resto del mundo. Actualmente se ha nacionalizado en Francia, donde reside desde 1987, y alterna su obra dramática entre la escritura en su lengua madre y el francés. Sus textos, con un bagaje de más de treinta y cinco obras de teatro, han sido publicados en francés y rumano y han sido traducidos a distintos idiomas del mundo entero, incluido el español. Una de sus primeras traductoras de sus textos a castellano, Angélica Lambru (2017) describe a Visniec como un autor de “un teatro denuncia, que utiliza el arte dramático como modo de expresión y como arma de resistencia cultural” (p. 120). Esta descripción viene completada por Evelio Miñano, que en sus traducciones y estudios sobre la obra de Visniec afirma que es un autor que se expresa mediante dos posturas. La primera es una postura crítica, en relación con la crítica mordaz y provocadora que expone, y la segunda, que es la postura poética, que nos lleva a un mundo enigmático y simbólico que mezcla el

realismo con lo grotesco, lo absurdo y el humor negro para mostrarnos mediante acontecimientos históricos y de actualidad (Miñano Martínez, 2014).

El teatro de Visniec, mediante las dos posturas mencionadas, hace situar al público en el mundo que vive, para poder reaccionar, entender y poder seguir buscando un futuro mejor. Esta visión tiene mucho que ver con su doble profesión, la de escritor y la de periodista. En la mayoría de sus textos aporta una breve introducción o prefacio a sus obras, donde, a menudo, suele explicar sus visiones sobre historia propuesta en el texto, subrayando el porqué de la elección de temas y para qué de su elección. En el prólogo escrito por el mismo Visniec, para la colección de textos teatrales *Trilogia balcanică*, (2016), donde encontramos el texto *Migraaaantes* en su edición en rumano, se puede remarcar la relación que el autor realiza con los temas actuales y su continuo deseo de mejorar el mundo mediante el teatro:

En este momento, Europa no sabe qué es lo que le está pasando, y las posibilidades de visualizarse en un futuro mejor es reducida. A lo mejor el teatro ayuda a contribuir a entender estos tipos de acontecimientos que preparan la identidad ética, cultural y económica del este siglo. Personalmente estoy convencido de que la literatura nos puede ofrecer respuestas más completas. (Visniec, 2016, p. 10)

Su obra dramática cuenta con numerosos títulos, que alterna la escritura en francés, con la traducción del rumano por el propio autor y también con ayuda. Títulos como *Caragiale tiene la culpa* (2019), *La Trilogía balcánica. Migraaaantes* (2016); *El hombre al que le extirparon la maldad* (2014), *¿Por qué Hécuba?* (2013); *El cabaret de las palabras (ejercicios de musicalidad pura para actores debutantes)* (2012); *Occident Express* (2009), *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* (2009), *Sobre la sensación de elasticidad cuando pisamos sobre cadáveres* (2009), *Maquinaria Chejov* (2008), *Los rodeos de Cioran o buhardilla en París con vistas a la muerte* (2007), *La historia del comunismo contada a enfermos mentales* (2001), *Teatro descompuesto* (1998) o *Se busca payaso* (1994) y *Los caballos en la ventana* (1987), *El espectador condenado a la muerte* (1985). En castellano contamos con la traducción de algunos de ellos.

En general, son textos que hablan de historias de la decadencia, de la desesperación y la supervivencia del ser humano, del fantasma del comunismo o el dolor de la inmigración, el terror de la guerra entre otras. Un bagaje de temas diversos que presentan los horrores de

nuestro mundo, con un lenguaje teatral provocador que, al igual que Ionesco, nos quiere avisar sobre la necesidad de cambiar el mundo y mejorar al ser humano para el futuro (Miñano Martínez, 2014, p. 10).

Para ello, los dos autores emplean un mundo dramático abstracto, extraño e irreal para, de esta manera, poder exponer su verdad, su dolor y su trauma. Esta necesidad proviene de su experiencia literaria en Rumanía y su dificultad de expresión bajo el régimen comunista. Matei Visniec nace 1956 en Radauti, Rumanía. Empieza a escribir poesía, novela y teatro en la época comunista, pero sus primeras obras tenían un espíritu crítico y reivindicativo con la dictadura, cosa que al régimen no le gustaba. Evelio Miñano nos cuenta que sus primeras obras denunciaban el sistema autoritario en el que vivía. Utilizaba la crítica sutil, hecha de sugerencias, de alusiones, de ironías y símbolos, con el fin de sortear los controles, aun así, esas obras no pasaron los filtros de la censura, ya que ningún texto suyo fue representado en Rumanía (Miñano Martínez, 2014, p. 6).

El 26 de septiembre de 1987, un día antes de un posible estreno en Bucarest de su texto *Los caballos en la ventana*, el dramaturgo aprovecha un viaje a París para salir definitivamente de su país de origen. La obra no se llegó a estrenar, siendo prohibida el mismo día del estreno, en el que Matei Visniec ya pisaba territorio galo, una tierra libre, donde posteriormente publicará en francés sus textos escritos hasta entonces en Rumanía y que también arrancará una apasionante creación literaria, libre de censura y prejuicios políticos. A partir de 1990, con la caída del comunismo, Matei Visniec, ya conocido y representado en Francia, recibe reconocimiento total en su país de origen, donde sus textos se representan sin cesar, y que actualmente cuenta con un teatro que lleva su nombre en su provincia natal, Suceava (Lambriu, 2017, p. 118).

En Francia desempeña la labor de periodista para Radio France y alterna este trabajo como poeta y novelista además de dramaturgo. Su escritura en dos idiomas, y el hecho de que el francés no fuera su lengua materna, ha generado un especial atractivo literario, por su implicación cultural, el juego de palabras ligadas a la identidad y la doble vida entre las dos tierras, Francia y Rumanía. Sus textos contienen una temática variada. Los textos dramáticos de sus inicios están anclados en la crítica feroz del absurdo realismo social comunista, o simplemente ligados a la historia o cultura rumana. Otros textos tienen un perfil más europeo,

inspirados en la actualidad del continente, y algunos están ligados a la realidad en la que vive en Francia. Siempre esta temática está enfocada desde esa dualidad cultural rumano-francesa y las dos posturas, crítica, que presenta su faceta dual como periodista, y poética. En una visita a Madrid para presentar la traducción del texto *Migraaaantes*, el autor nos cuenta cómo su visión artística está creada por la unión de estas dos profesiones, escritor y periodista:

Se trata de una serie de cuadros realistas sobre los inmigrantes nacidos de mis experiencias como periodista. En mi *caso*, lo que el periodista no consigue comprender y expresar lo hace el escritor. El periodista le da los temas al escritor, aunque no se entienden muy bien, porque el periodista es muy pesimista, ve que el mundo está loco y le parece que nuestra civilización va camino hacia el suicidio; pero el escritor le dice que no, que el ser humano tiene facultades extraordinarias, que es contradictorio pero que puede encontrar soluciones. (Seoane, 2017)

Su teatro es muy diverso, pero siempre mantiene su propio estilo característico de la denuncia de los horrores del mundo, implicando un pensamiento riguroso, mediante la paradoja y la ironía, uso del humor negro que contrasta con la crueldad y la dureza de los temas que trata. El universo dramático de Visniec es complejo y puede alternar entre momentos de un crudo realismo y otros grotescos, absurdos y exagerados que, como bien remarca Evelio Miñano (2013) en su estudio previo a la traducción de *La palabra progresa...* "se mueve entre las coordenadas del realismo, de lo absurdo, y lo fantástico, haciendo persistir la duda entre sus límites, que provoca una mezcla de lágrimas de indignación y lágrimas de risa" (p. 39).

Esta diversidad con distintos temas y tocando varios estilos y temáticas, es el resultado de una continua búsqueda artística, que tiene, al igual que Ionesco, un carácter experimental, que hace que su creación tenga una variada influencia de autores. El propio autor reconoce que tiene una devoción por el teatro de Chejov, Pirandello, Ionesco y Becket, autores que homenajea en varios de sus textos, como *El ultimo Godot*, y *La maquinaria Chejov* y *Sobre la sensación de pisar sobre cadáveres*, un homenaje a *Las sillas*. Mihaela Olimpia, en su estudio sobre la obra de Visniec, considera al autor como postmodernista, postionescuiano, postpirandelliano, pero reconoce que el teatro del absurdo es solamente un punto de partida de su obra, no un signo de identidad (Olimpia, 2016, p. 9).

Su escritura muestra una diversidad de estilos que hace imposible definir su estilo concreto, pero sí podemos definir ciertas influencias. Su obra dramática tiene un fondo absurdo que el mismo autor reconoce, y que tuvo un efecto libertador en su persona, puesto que le ayudó a comprender la naturaleza humana cuando vivía en la Rumanía comunista. Así lo declara, y añade que en el momento en el cual descubrió el teatro de Ionesco, descubrió la libertad absoluta y una herramienta muy eficaz para luchar contra la opresión comunista, la estupidez y el dogmatismo ideológico del régimen. Ionesco le ayudó a entender al hombre y sus contradicciones, el alma humana, la vida y el mundo (Visniec, 2010, p. 7). El estilo del teatro de Visniec no llega a ser totalmente absurdo porque se topa con una gran contradicción: su estilo realista, muy presente en la mayoría de sus textos, muy concreto y expuesto en *Migraaaantes*.

La obra dramática de Matei Visniec es muy amplia, razón por la que no podemos analizar todos sus textos, ya que no están traducidos al castellano. A cambio, vamos a realizar una inmersión en su obra dramática y esbozar las ideas principales de los análisis de algunos de sus títulos más conocidos entre los estudiosos para designar el universo dramático del autor como punto de partida de este trabajo. En ese sentido, es ineludible el esfuerzo de Evelio Miñano, que ubica el universo dramático de Visniec en tres perspectivas dramáticas relacionados directamente con las temáticas que tratan.

El primer punto de vista es representado por los textos que tratan sobre los conflictos en la ciudad de los hombres, como lo define el mismo autor. Un universo centrado en la presencia del hombre, vinculado a los conflictos que vive y que provoca, tanto como víctima de la sociedad, como verdugo. Son textos que tienen como foco distintos personajes bajo una multitud de situaciones aparentemente sin sentido, donde siempre dos hombres discuten sobre diversos temas. Evelio Miñano desvela la intención del autor de dibujar la incapacidad de los seres humanos para decirse la verdad y actuar conjuntamente por el bien común, cada uno con sus artificios y artimañas para esconder sus miedos e impotencias (Miñano Martínez, 2013, p. 19). Aquí descubrimos textos como *Se busca payaso* (1993), donde el autor presenta a tres viejos payasos de circo, viejos compañeros de profesión, que ya mayores se reencuentran después de muchos años en la sala de espera de una entrevista para un puesto de payaso de circo. En esta espera, donde se ofrece una entrevista para un único puesto, los

tres viejos amigos pasan de la fraternidad a la competencia y al odio y finalmente, termina en el asesinato de uno de ellos.

El segundo punto de vista está relacionado con la guerra y las consecuencias de guerras en la historia y en el mundo entero. Varias obras de Visniec tienen como temática principal el rechazo a la guerra, el *no* al desastre que provocan los conflictos militares. Un texto suyo escrito en 1986, *Los caballos en la ventana*, cuyo estreno fue prohibido precisamente justo antes de su huida a París, trata de una manera crítica distintas guerras europeas. El texto está compuesto por tres cuadros donde lo fantástico, lo grotesco y lo simbólico se confunden, y donde se ridiculiza el discurso lógico y social que apoya la existencia de estas guerras. Miñano destaca lo retorcido que es el momento en el cual un personaje, encargado de dar la mala noticia sobre la muerte de un familiar, está muy orgulloso del tacto con que sabe hacerlo, ya que consigue que al final los familiares de la víctima se compadezcan del él (Miñano Martínez, 2013, p. 29). Cuadros repletos de escenas casi absurdas, en el que el mensajero cuenta que el hijo ha muerto por el golpe de un caballo y que este mismo golpe le ha hecho desaparecer. Al igual que otro personaje: el padre, el único superviviente de la guerra, enloquece porque un caballo le persigue sin cesar.

¿Por qué Hécuba? es otro texto, escrito en 2014 y traducido también al castellano por Evelio Miñano, que pertenece a esta perspectiva dramática antibelicista. El autor, nos comenta su traductor, vuelve a manifestar su interés por indagar las lacras que asolan la humanidad (Miñano Martínez, 2018, p 68). La obra nos expresa el dolor que siente Hécuba, la reina de Troya, derrotada en la guerra y que manifiesta su dolor universal como madre de una patria afectada por el desastre. El mismo autor en su nota improductiva al texto nos comenta que:

La caída de Troya, en nuestros días, es más bien la ciudad de Sarajevo, asediada durante la guerra de Bosnia, o la ciudad de Grozni durante la guerra de Chechenia, o también Beirut, en los años 70, o más recientemente Mogadiscio en Somalia, o Alepo en Siria. (Miñano Martínez, 2018, p. 69)

El tercer punto de vista está marcado por la temática política de sus textos que tienen en el punto de mira las ideologías políticas como el nacionalismo, el comunismo y el capitalismo. En el texto *Sobre el sexo de la mujer como campo de batalla en la guerra de Bosnia*, su personaje principal, Katy, intenta entender la violencia ejercitada sobre las mujeres,

poniendo en relación la frustración nacionalista y la frustración sexual. Su conflicto es la respuesta a una violación llevada a cabo por los soldados, no es por el deseo sexual, sino por el deseo de venganza, por ver a la víctima como un enemigo del otro bando (Miñano Martínez, 2013, p. 33).

Otro texto que manifiesta esta perspectiva es *La palabra progresa en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, que critica de golpe las tres ideologías del nacionalismo, el comunismo y el capitalismo. La obra no tiene un referente histórico concreto, pero hace referencia constante a las recientes guerras de los Balcanes, que supusieron con un alto componente nacionalista y la desintegración del régimen comunista en la antigua Yugoslavia, así como el acercamiento al capitalismo europeo (Miñano Martínez, 2013, p. 32). La primera escena del texto nos presenta a dos cuñados, Vibko y Stanko, que están separados por una frontera que divide a los dos bandos nacionalistas, pero que les une el nacimiento de un bebé, hijo de uno, y sobrino de otro.

Los acercamientos a dichos textos, ni siquiera por parte de su traductor, ayudan a tener una idea de conjunto de lo que significa el absurdo en la obra de Visniec, así como los principales rasgos de su escritura dramática. Sobre algunas de estas ideas volveremos a lo largo del estudio, que no puede sino tomar como punto de partida las investigaciones e indagaciones de otros especialistas sobre el teatro del dramaturgo rumano.

3. Metodología

Una vez realizado un acercamiento al universo dramático de cada uno de los autores con la ayuda de otros especialistas que han abordado su obra previamente, punto de partida necesario para abordar cualquier nuevo análisis, y después de haber encontrado una referencia clara sobre los dos estilos literarios y dramáticos que nos conciernen, vamos a utilizar una estrategia literaria para poder comprender sus semejanzas y sus diferencias. Para ello, la metodología que vamos a utilizar para cumplir nuestro objetivo es el análisis literario comparativo.

Martínez Suárez (2014), en su estudio introductorio del manual *¿Qué es literatura comparada?*, define la literatura comparada como “una propuesta de carácter

interdisciplinario que encamina su interés específico a establecer los elementos de relación entre manifestaciones literarias a través del tiempo, y del espacio” (p. 7). Una herramienta que en el contexto de nuestro estudio nos ayuda, como el mismo Martínez Suarez afirma, “en contraponer a los autores, a las corrientes literarias, géneros y épocas, con el objetivo de problematizar y actualizar los diferentes contenidos” (p. 9), para que de esta manera podamos revelar qué elementos literarios utilizados por Ionesco, tanto provenientes de su estilo como de su género, marco histórico, pueden ser reinterpretados o reutilizados por el autor *de Migraaaantes* con una diferencia de cincuenta años.

Según Alejandro Cioranescu (1964), “la literatura comparada puede establecer comparativas y fundar escalas de valores de varias literaturas, resaltando el contacto de los dos escritores, de manera recíproca, desde la lectura de uno al otro, o las ideas que se traspasan de uno a otro directa o indirectamente” (p. 30). Esto indica que, mediante el análisis compartido, vamos a establecer las semejanzas, las diferencias, las ideas comunes, las ideas derivadas y los intercambios o las influencias entre los dos autores.

El estudio comparativo nos expone para su estudio dos polos distintos, el absurdo ionescuiano, que destacamos como primer objeto y el texto *Migraaaantes* como segundo objeto, ubicado en el polo distinto, de tal manera que las dos identidades podrán reflejar de manera clara sus similitudes y el contacto entre los dos objetos de estudio.

Para acompañar y apoyar nuestro análisis comparativo vamos a utilizar asimismo como referente, en general, el análisis dramático y literario, apoyado por el manual de José-Luis García Barrientos (2012), *Cómo se comenta una obra de teatro*. El manual nos muestra una guía para realizar un análisis de una obra teatral, para poder interpretarla y comentarla. Barrientos nos propone un método de análisis dramático, con fundamentos literarios basados en los modelos clásicos, como en la Poética aristotélica la tradición retórica. De esta manera, con este método se da mucha importancia al estudio objetivo del texto, centrándose en la escritura teatral, resaltando la estructura dramática, las acotaciones, la tipología de los personajes, la forma del diálogo, la estructura de la acción y los sucesos, la importancia del tiempo, del ritmo y la presencia del espacio dramático.

En relación con el universo dramático, García Barrientos también propone un análisis centrado en la visión del texto en relación con lo *visual*, los niveles narrativos y la recepción dramática por el espectador, y para poder entender las características principales y específicas para cada visión de cada uno de nuestros objetos de estudio en relación con el espectador. Como el mismo autor señala, “se trata, por tanto, de centrar ahora la atención en los fenómenos, de capital importancia, que afectan a la recepción dramática, a la que denomina *visión* para subrayar el carácter primordialmente visual de la misma” (García Barrientos, 2012, p. 231).

Estos elementos dramaturgicos, al ser vistos por el filtro de los modelos clásicos, nos ayudarán a entender mejor la novedad y la diferencia que marca el teatro del absurdo, delimitando sus novedades tanto en el universo de Ionesco como de Matei Visniec, para atender a sus concomitancias. Vamos a aplicar esta forma de análisis textual propuesto por Barrientos en el estudio del texto *Migraaaantes*, pero también la vamos a utilizar como punto intermedio en el análisis comparativo que tenemos como metodología principal: una especie de filtro para revelar las diferencias y semejanzas entre los dos autores.

4. Análisis dramático de la obra *Migraaaantes*

4.1. El contexto

Migraaaantes, o sobra gente en este puto barco, o el salón de la alamburada es un texto escrito en 2016, que demuestra una vez más el horror de nuestro mundo y que nos lleva hasta una historia actual, social y sin solución permanente: la crisis de los refugiados y la inmigración. El autor expone su mirada crítica sobre este tema para que nuestra sociedad intente dar una solución a esta problemática. Matei Visniec en su prefacio del texto *Migraaaantes* presenta de esta manera el texto:

Vienen de Paquistán, de Afganistán, de Somalia, de Eritrea, de Siria, de Irak, de Libia, de Mali, de Argelia, de Marruecos, de Haití y de muchos otros lugares donde la vida ya no es compatible con la idea de futuro. Son millones. ¿Cuántos millones? No se sabe. Se les llama «migrantes», y solo tienen una cosa en mente: la voluntad de llegar a Europa. (Visniec, 2017, p. 14)

A continuación, hace referencia a este problema desde los principales titulares de la prensa europea.

Refugiados: Europa se desintegra. Refugiados: la muerte clínica de Europa. Con títulos como estos, el periódico Le Monde, pero también toda la prensa europea, analizaban, a finales del mes de febrero de 2016, el fenómeno del flujo migratorio. Un marcado cambio de actitud si pensamos que, en septiembre de 2015, tras la muerte por ahogamiento, en el mar Egeo, de un niño sirio de origen kurdo de 5 años, llamado Aylan, toda la prensa saludaba la generosidad con la que Alemania abría los brazos para acoger a un millón de refugiados. (Visniec, 2017, p. 14)

El texto tiene un título con tres subtítulos alternativos propuestos por el autor: “*Migraaaantes o Sobre gente en este puto barco o El Salón de la alambrada*”, esta información nos quiere mostrar la presencia de distintos temas relacionados con la actualidad y cuyo eje central es la migración. Temas como la convivencia de la sociedad europea, la actualidad política, la empresa y las empresas legales o ilegales que se benefician económicamente de los migrantes y convierten su éxodo en un verdadero negocio. Un marco histórico ligado a la actualidad y que es representado por algunos hechos históricos concretos, como el éxodo de migrantes sirios en 2015, la llegada de las pateras en Calais, Lesbos y Lampedusa en el año 2016, o la existencia en Francia de un barrio de chabolas, llamado la jungla de Calais, habitados por migrantes de África, de Oriente Medio y de Afganistán que ansían llegar a Inglaterra.

Estos acontecimientos, recogidos por el autor desde su profesión como periodista para la Radio France Internacional, han inspirado las escenas del texto *Migraaaantes*. Una visión personal del autor sobre estos temas con un telón de fondo totalmente contemporáneo y actual. Todas las escenas de *Migraaaantes* muestran unas realidades que el autor conoce de primera mano y que ha convertido en materia principal de su obra.

Como periodista de Radio France Internacional, estoy pura y llanamente ahogado por noticias y reportajes sobre los migrantes. Yo mismo he descubierto, como consecuencia de mis viajes a Grecia, a Italia, a Hungría o a Gran Bretaña, algunas realidades. Mi intención es hacer uso de esa «materia» para intentar comprender las motivaciones profundas de una gran mutación humana, cultural y geopolítica. (Visniec, 2017, p. 14)

En conclusión, el contexto histórico del texto de *Migraaaantes* está enraizado en los problemas políticos y sociales actuales. El autor utiliza esta información para moldear historias algo exageradas, algo deformadas y levemente transformadas con el objetivo de llamar la atención, despertar las conciencias, abrir y provocar debates. La materia principal de los temas se convierte en su arma principal para su protesta y su llamada de atención, como se desprende de sus propias palabras:

Propongo escenas cortas y situaciones dramáticas (inspiradas en hechos reales) donde intento sugerir el gran dilema moral en el que se encuentra Europa. Pero sobre todo tengo ganas de captar en esa obra el aspecto emotivo y humano del fenómeno. Es una tragedia de la humanidad que se está desarrollando ante nuestros ojos, digna del teatro griego antiguo donde el hombre se enfrentaba a la fuerza implacable del destino. (Visniec2017, p. 14)

4.2. El género

A pesar de no tener una estructura literaria lineal y de que su acción dramática no esté ligada a la disposición clásica de presentación, nudo y desenlace, sino que se compone de escenas modulares e independientes, sí que podemos determinar que el texto *Migraaaantes* es una tragedia moderna. Matei Visniec (2017), comentando sobre la temática del texto, que es, fundamentalmente, la migración, nos indica que es “una tragedia de la humanidad que se está desarrollando ante nuestros ojos, digna del teatro griego antiguo donde el hombre se enfrentaba a la fuerza implacable del destino” (p. 14). Una visión que traslada a la creación de texto dramático, centrada en algunos de los elementos característicos de la tragedia clásica, escrita desde dramaturgia contemporánea y que rompe con algunos de sus requerimientos, pero que a cambio utiliza algunos de sus elementos principales, como el pathos constante que el autor muestra en cada escena, que provoca en cada bloque un sentimiento de compasión mezclado con el terror que despiertan distintos momentos catárticos, que se repiten en diferentes escenas.

De todo lo visto se desprende que el texto es una tragedia moderna que muestra, como final, la lucha de la supervivencia de sus protagonistas, su enfrentamiento continuo a la muerte y las ganas de vivir. García Barrientos (2012) indica esta característica en relación con el

espectador de la tragedia, cuando nos habla en su manual de la existencia de una “purgación psíquica de estados de ánimo que provocan una purificación en sus espectadores mediante la virtud curativa de la compasión y el temor que suscita” (p. 292). De tal manera que podemos destacar que *Migraaaantes* cumple con esta función desde la primera escena, donde comprendemos el terror del grupo de migrantes mediante un silencio alargado y la ausencia de sus identidades, antes de partir hacia el gran viaje. El autor hace que el personaje de El Pasador se dirija al público de tal manera que parezca que ellos también son migrantes, y que el espectador pueda sentir lo mismo que ellos.

Otro elemento que demuestra la existencia de la tragedia en el texto de Visniec es el uso de episodios, en nuestro caso, escenas cortas, donde los cantos corales se traducen en diálogos independientes o frases que se completan por los demás, como en la escena de reserva 4, cuando el grupo de migrantes explica sus razón de ser, también en la escenas iniciales donde se les adiestran para el viaje en alta mar, o en las escenas de dos personajes que no dejan de tener como base un conflicto, protagonista y antagonista.

4.3. La estructura

La estructura de *Migraaantes* no respeta los requerimientos de la teoría aristotélica que García Barrientos tiene como referencia en su estudio de un texto dramático. *Migraaantes* no tiene una unidad lineal, no tiene una sola acción y las acciones en algunas escenas están acabadas, en otras están divididas y en algunas no tiene final que cierre o resuelva el conflicto principal. Esto sucede porque en la mistura dramática de Visniec, encontramos una escritura postmoderna, que busca provocar un efecto, proponer un debate, y no contar de una manera seguida la introducción, nudo y desenlace. Pero en algunos casos sí que utiliza la estructura dramática aristotélica, aunque de una forma algo distinta. El autor segmenta y descoloca el argumento en varias escenas cortas, el desenlace no existe y el conflicto es repetido con un patrón continuamente alterado con alguna diferencia o evolución dramática.

Un ejemplo concreto lo podemos encontrar en las intervenciones del joven Elihu. En sus escenas encontramos la misma acción, con el mismo problema, sin una solución concreta y acentuando el conflicto, de una manera evolutiva. Elihu debe renunciar a partes de su cuerpo, como mercancía para cobrar su libertad y ofrecer ayuda a sus familiares. Estos sacrificios son

cada vez más importantes y esenciales para su existencia, hasta llegar a la última escena que tiene que negociar su propia vida. En la nota para el lector, Matei Visniec denomina esta división de sus escenas *estructura modular* (Visniec, 2016, p. 12). Un tipo de estructura dramática compuesta por cuadros cortos y que responde a una exposición de historias vinculadas entre ellas por el argumento o la temática. *Migraaaantes* se compone por veintiséis escenas estructuradas de esta manera, algunas independientes entre sí, otras conectadas entre ellas por el argumento, la evolución temporal de la trama o por la temática.

Evelio Miñano nos habla de la importancia del uso de la estructura modular en *Migraaaantes* y subraya el efecto que la estructura tiene en relación con el espectador, que “incita al lector o espectador a buscar las relaciones entre las tramas, por lo que se torna más activo, al tiempo que muestra tal ramificación del problema expuesto” (Miñano, 2016, p. 10). Las veinticinco escenas, cuyo contenido será resumido a continuación para una mejor comprensión del análisis, tienen una extensión corta, de muy poco diálogo en algún caso, que pueden cambiar de orden y que pueden aceptar algunas escenas de reserva, seis en concreto, que el autor propone en su final del texto. Este procedimiento nos permite combinarlas, siendo compuestas por diálogos, relatos, monólogos, noticias, que ordenados de cualquier manera tienen el mismo efecto narrativo, dramático, y de llamada de atención.

4.4. La acción

La acción de *Migraaaantes*, al igual que su estructura dramática, está construida en relación con la estructura modular, por lo cual se divide en acciones breves, en algunos casos con un suceso o dos en una escena y está construida en general en torno a la situación dramática. García Barrientos (2012) destaca la importancia de la misma dividida en tres partes: la primera parte, *prótesis*, muestra los antecedentes, la ambientación y la introducción en el conflicto; la segunda, *epístasis*, que expone la tensión conflictiva; y la última parte, *catástrofe*, donde se expone la solución final, tanto feliz como triste. Como consecuencia, podemos afirmar que la acción de *Migraaaantes* se basa en exponer los antecedentes y la ambientación en su acción dramática, presentar los conflictos, mostrar el problema, pero no expone una solución final. Siguiendo esta acción de las escenas modulares, aunque en algún caso se muestre una

evolución fragmentada de las historias, el conflicto no encuentra su final. El autor deja lugar para una continuación.

Para comprender la acción dramática en su totalidad, vamos a exponer de una manera breve el argumento y algunas de las acciones importantes de cada escena de *Migraaaantes*.

Escena 1. El pasador adiestra a un grupo de migrantes sobre el camino que emprenderán en breve. Explica la importancia de tener con ellos un teléfono móvil y la necesidad de aprender un número de teléfono concreto. De ello dependerá su supervivencia. Todos escuchan y asienten. De todos destaca solamente un migrante, por su inteligencia. Se llama Elihu.

Escena 2. En un pueblo fronterizo de los Balcanes un hombre y una mujer notan la llegada al pueblo de camiones que traen migrantes de África.

Escena 3. Tres presentadoras vestidas con ropa muy sexy presentan en el salón de las nuevas tecnologías unas nuevas tecnologías antimigración. Hacen una demostración de la utilidad de algunas de estas herramientas.

Escena 4. El pasador adiestra de nuevo al grupo de migrantes para el pasaje de mañana. Es importante que se deshagan de sus documentos de identidad antes de salir al mar, para poder así llegar a la orilla deseada, y pasar por refugiados de guerra.

Escena 5. Elihu, un joven africano, es recibido en un despacho por El hombre del maletín. Este último le promete a Elihu, una nueva vida en otro país y una oportunidad laboral, que puede ser mucha ayuda para él y su familia. El precio para esta ayuda es renunciar a una parte de su cuerpo: un riñón.

Escena 6. El presidente se prepara para ofrecer un discurso político contra la inmigración. El asesor le ayuda a mejorar el discurso que debe hacer próximamente. A continuación, el asesor recomienda cambiar su punto de vista negativo sobre inmigración del discurso del presidente.

Escena 7. Tres chicas vestidas con ropa muy sexy saltando a la comba. Presentan un nuevo producto antimigración: una alambrada para impedir la entrada de los migrantes, segura y barata. Muestra con todos los detalles este maravilloso producto y destaca los beneficios en la vida de los privilegiados que pueden tenerla.

Escena 8. El pasador y sus ayudantes, Ali y Fehed cuentan los migrantes antes de embarcar en la patera. Son 113, sobrepasa el límite de la embarcación que tan solo admite 100 viajeros.

El pasador descubre que sus secuaces han subido más migrantes para ganar un dinero extra, se enfada y advierte que no es posible por el aguante físico del barco ya que el motor no puede arrancar con tantas personas a bordo.

Escena 9. En un cementerio creado recientemente en Grecia, un enterrador y un traductor observan cómo una vieja busca sin reparo entre las lápidas. Es una mujer mayor siria que vive en Turquía y busca restos de su familia. Busca, junto a una muñeca de plástico, que abraza fuerte, a sus nietos de cuatro y ocho años. El enterrador relata que es difícil saber la identidad de las víctimas, por la ola grande de cadáveres que llegan cada día, sobre todo cuando hay viento o tormentas, o cuando los pasadores son ilegales, o cuando no se prepara en condiciones el viaje.

Escena 10. El hombre del maletín conversa con Elihu. Esta vez el joven ha llegado a Europa en un viaje de avión cómodo y sin riesgo. El hombre del maletín alega la gran suerte de Elihu por poder llegar con este confort y le recuerda que debe enviar dinero a su familia, pero para ello debe pagar un nuevo precio: un ojo. Termina tentado a Elihu con una coca cola, el sabor de la felicidad.

Escena 11. En el pueblo de los Balcanes, el hombre y la mujer reciben la visita de un migrante con un teléfono y un cargador en la mano. Este último pide efusivamente algo que la pareja no entiende: cargar el móvil.

Escena 12. El pasador, sus ayudantes y el grupo de migrantes viajan en alta mar hacia Italia. Los migrantes están desesperados por el agua que sube en la cala. El pasador y los secuaces deben arrojar a algún pasajero del barco, o de lo contrario, se ahogarán todos. Deben elegir entre dos musulmanes y dos cristianos. La decisión queda sin tomar porque a Féhed, uno de los secuaces, le cuesta abandonar a sus paisanos musulmanes y alega sus razones políticas y sociales.

Escena 13. Aparece una mujer con velo que se llama Anahita y es cantante. Se presenta al público y ha venido a cantar una canción, pero antes explica la razón del hiyab. Es musulmana y viene a protestar silenciosamente sobre la visión de una mujer musulmana y su libertad de expresión, en contraste con la sociedad y la diferencia con los hombres de su religión. De tal manera que al igual que está prohibido mostrar su cuerpo también le es prohibido cantar, y a pesar de ser cantante musulmana actuará delante del público. Su canto es realmente un gesto,

el de cantar callada, con la boca cerrada y apretada que mantiene durante un minuto. Al finalizar da las gracias a los espectadores por haberla escuchado.

Escena 14. Dos pasadores de niños hacen propaganda de su trabajo delante de algunas familias de Libia, Siria, Afganistán, Somalia, etc. Ofrecen lo mejor para los niños de países pobres y subdesarrollados. Pueden ser enviados, en buenas condiciones, a un país europeo para una vida mejor. Ellos son una organización para salvar niños en peligro. Distribuyen octavillas en la sala y muestran fotos de niños felices de los hogares de Alemania y Suecia. Es un futuro mejor para estos niños, en lugar de ser secuestrados por las organizaciones terroristas, finaliza uno de ellos.

Escena 15. En un lugar en Sinaí, Ayub es presionado por el Hombre que sonrío para llamar a su madre y pedir un rescate para su liberación. El Hombre que sonrío le impone las palabras que debe decir cuando realiza la llamada.

Escena 16. Los dos pasadores de niños continúan la promoción de su trabajo. Esta vez hablan de los honorarios que deben recibir por salvar a estos niños, pobres y desaventurados.

Escena 17. El presidente y el asesor siguen preparando el discurso sobre la migración. Al presidente le parece cínico lo que hace en cuanto a la decisión de repartir en Europa a los refugiados que no pueden recibir asilo. El asesor domina la conversación e influye totalmente el cambio del discurso.

Escena 18. En el pueblo de los Balcanes, la casa de Igor y su mujer está llena de cargadores y móviles cargando, de tal modo que los propietarios casi no se pueden mover. El hombre, está rompiendo una pared de casa para construir una nueva puerta, para así poder circular mejor. También cuenta que está algo alterado por su cambio del trabajo. Le trasladan a la frontera a instalar alambra anti migrantes, y no está conforme con el trabajo que hace.

Escena 19. Aparece una bailarina velada, que también se llama Anahita y no tiene derecho a bailar, por lo cual manifiesta su desacuerdo y también muestra su indignación sobre el hecho de que los hombres puedan bailar, pero las mujeres no. A continuación, decide actuar delante del público un minuto. Su baile consiste en quedarse inmóvil un minuto. Al finalizar da las gracias al público y desaparece.

Escena 20. Encontramos unas chabolas, tiendas de campaña improvisadas para los migrantes. Se ha instalado una panadería, una farmacia, una cafetería, también se ha creado, una casa de citas, donde una Madam y tres prostitutas jóvenes reivindican su trabajo, e invitan a la reflexión social y política sobre la necesidad de legalizar su trabajo.

Escena 21. En una cinta transportadora, que transporta decenas y miles de zapatos desemparejados que simbolizan los migrantes llegados a Europa, tres pasadores vestidos con camisetas con la cara de Ángela Merkel impresa dan consejos, recomendaciones a los migrantes llegados a Europa.

Escena 22. El pasador le da una paliza a Fehed, uno de sus secuaces. Fehed, para ganar un dinero a escondidas de su jefe, ha comprado chalecos salvavidas falsos a un precio muy bajo, cosa que ha provocado que la flota de migrantes termine ahogándose en el mar. Se han salvado únicamente ellos por llevar chalecos en condiciones.

Escena 23. Una noticia corta del telediario informa sobre el elevado número de niños migrantes desaparecidos últimamente, y acompaña con la noticia de que el ministro interior británico se ha ofrecido a acoger a algunos migrantes.

Escena 24. El hombre del maletín y Elihu se reencuentran después de algún tiempo. El hombre del maletín intenta de nuevo convencer a Elihu de que la felicidad de su familia depende totalmente de su vida. Por lo cual pide a cambio la vida de este para mejorar la de su familia abandonada atrás. El precio: su muerte.

Escena 25. En la misma cinta transportadora, que gira en sentido contrario, un grupo de migrantes realiza un gran esfuerzo para poder llegar a la otra parte de la cinta. El presidente y el asesor miran la cinta hablando sobre la invasión de los migrantes. A continuación, entran las tres chicas del salón de la alameda que promocionan alamedas dentro de las ciudades, para poder proteger las ciudades de la llegada de migrantes. Las chicas desaparecen en la cinta transportadora. Aparece de nuevo el presidente. Esta vez con el micrófono en la mano, y expone un discurso político contra las organizaciones criminales que mueven a los migrantes. Pero el final del discurso es interrumpido por el asesor para moderar el mensaje: el presidente debe mostrar un punto intermedio para este problema. Para ser un discurso políticamente correcto. Fin del texto.

A continuación, el autor realiza una propuesta de seis escenas para un posible acoplamiento al texto, decisión que deja en manos del director o del dramaturgista. Estas escenas son denominadas *escenas de reserva*.

Escena de reserva 1. El hombre que sonrío quiere llevar a la joven Chakira a Estambul, para tener una vida mejor. Le promete a la joven un trabajo decente en un salón de masajes. Ella se resiste a ir con él, pero el Hombre que sonrío, amenaza con secuestrar a la pequeña hermana de Chakira si esta no accede a su propuesta.

Escena de reserva 2. Clase de alemán en un hogar para refugiados sirios e iraquíes. El voluntario enseña a los recién llegados las partes del cuerpo en alemán sobre un modelo del cuerpo humano con el físico de Ángela Merkel. Termina mostrando el corazón del modelo con la frase en alemán. Ángela Merkel tiene un corazón grande.

Escena de reserva 3. Una pareja de migrantes, caminan sobre la cinta transportadora con unas linternas en la mano atravesando a oscuras un túnel de paso para migrantes. En su lucha de caminar y llegar a la meta para salir del túnel, se encuentran al hombre que sonrío vendiendo todo tipo de cosas. Aparecen una mujer y un migrante en marcha que indica a la pareja que han tomado el camino. En este trayecto, el hombre y la mujer encuentran una especie de ciudad subterránea construida por los migrantes que junto a las invitaciones del Hombre que sonrío, hace que la mujer decida quedarse a vivir ahí y no seguir el camino hacia Europa.

Escena de reserva 4. Escena de multitud de migrantes, sin número determinante hablan a distintas voces delante del público. Exponen al público la decisión de migrar, la justificación de querer llegar a un mundo mejor, y sobre todo explican que no vienen a robar, a incordiar sino a trabajar, vivir en paz y aportar cosas positivas.

Escena de reserva 5. El presidente y tres expertos hablan sobre la invasión de los migrantes. Los asesores recomiendan al presidente mejorar su discurso, porque ha perdido muchos votos. Recomienda al presidente proclamar la migración como la salvación de Europa, como un futuro milagro económico y aconsejan al presidente que favorezca la migración a través de sus campañas en la prensa y televisión.

Escena de reserva 6. En la orilla del mar, antes de salir el sol, un pescador ayuda a un joven migrante a pasar a la frontera en barco. El único inconveniente es que, si el pescador es

intervenido por la policía costera, el joven debe desaparecer en el mar. Como consecuencia, el joven se llena la mochila de piedras y deja una gran cantidad de dinero al pescador, para que en caso de que todo saliera mal, este entregara el dinero a la madre del joven. Antes de arrancar, el pescador informa al joven que debe taparle los ojos. Fin de las escenas de reserva.

4.5. Los personajes

Los personajes de *Migraaaantes*, pertenecen a la misma materia real que el autor ha escogido como periodista entre la multitud de casos, hechos y noticias. A pesar de todo, no todos los personajes tienen una construcción realista, sino encontramos una mezcla de personajes reales, algunos simbólicos y otros deformados, casi abstractos. Esta combinación favorece una literatura dramática que quiere llamar la atención sobre unos determinados temas, por lo cual el autor no duda en utilizar un abanico de personajes, diferentes, llamativos, o extraños, para provocar distintas emociones en el lector o espectador. De aquí, podemos encontrar un personaje real como *el Hombre y la Mujer* de un pueblo de los Balcanes, junto a un personaje simbólico como *el Hombre del Maletín*, o unos personajes medio abstractos como *La bailarina velada*, o los personajes corales de los migrantes, o las tres azafatas y presentadoras del Salón de la Alameda y el Salón de las Nuevas Tecnologías Antimigratorias.

Siendo en gran parte un texto realista, encontramos, por lo tanto, personajes con referentes reales, que tienen un nombre indicado en la acotación o que descubrimos en el diálogo de las escenas, como Elihu, Igor, Ali, Ayub o Jorge, el asesor del presidente, etc. Estos personajes podemos decir que tienen una identidad determinada, a cambio de los demás, que tienen una identidad simbólica, no tanto una identidad individual, sino que cumplen una función representativa de algún cargo o función social, profesión o simplemente un signo dramático, en algunos casos su forma es casi alegórica o figurativa, como por ejemplo el Pasador Jefe, el Hombre del maletín, la Bailarina velada, El presidente o el traductor. Junto a estos personajes, encontramos también una especie de personajes grupales o corales, que tienen también una función simbólica, como el grupo de migrantes, el grupo de las prostitutas, las tres azafatas y las tres presentadoras.

Según los temas tratados en este texto, podemos encuadrar *Migraaaantes* en el teatro antibélico, que cuenta las desgracias y los efectos negativos de las guerras, que en este caso

entona a la guerra de Siria, enfocados desde el tema principal de la supervivencia, podemos dividir los personajes en dos subcategorías principales, los verdugos y las víctimas. Por una clara distribución del protagonista y del antagonista, que únicamente emana de la visión del autor, estos personajes pueden intercambiar estas funciones dependiendo de la situación. Es muy claro que El señor del Maletín es un personaje que representa un verdugo, que por su necesidad de ganar dinero a toda costa, no duda en traficar con seres humanos, más allá de la conciencia humana, pero esta visión cambia también de perspectiva, de una manera satírica, al igual que los personajes de los migrantes son víctimas, los personajes de las chicas del Salón de la Alambradas, parece que también son víctimas de los migrantes que aterran con la llegada de la sociedad, una dualidad extraña y un cambio importante de perspectiva, en clave del absurdo, que tiene como finalidad provocar una reflexión en el espectador y también provocar el humor negro, elemento muy característico en este texto. De aquí que podamos hablar de verdugos y víctimas, el bueno y el malo, el protagonista y el antagonista a distintos niveles. Uno de estos ejemplos es el personaje del pasador jefe, que no es una mala persona: él ejecuta su tarea para poder alimentar a sus hijos y al mismo tiempo se preocupa por los migrantes y su llegada a buen puerto, en buenas condiciones.

Por otro lado, tenemos a distintos verdugos bien dibujados por su personalidad y acciones, como los pasadores que falsifican los chalecos salvavidas para ganar dinero a toda costa, otros son traficantes de órganos humanos, otros son proxenetas y/o simplemente buscan ayudar a ganar dinero mediante las desgracias de los demás, como el pasador de niños. Estos serían los verdugos en un primer plano, pero en un segundo nivel encontramos como verdugos la política, la cultura y la ética de un pueblo, de una religión o de una sociedad. Sirvan como ejemplo la cultura musulmana frente a la libertad de la mujer en cuanto a la escena de la Bailarina velada, o la Cantante muda, el discurso político sin dirección concreta del Presidente, así como la sociedad desarrollada alemana frente a la sociedad subdesarrollada de los padres que piensan en dejar a sus hijos para poder recibir una educación y vida mejores, o como el grupo de las prostitutas migrantes que protestan sin cesar, siendo incomprendidas por la sociedad y manifiestan sus plegarias para recibir un reconocimiento social.

Junto a estos personajes, tanto reales, como simbólicos y grupales, encontramos los personajes ausentes y alusivos como Angela Merkel, máximo exponente simbólico de la política. También encontramos el personaje ausente de la madre del joven secuestrado en la

conversación de este por teléfono, los nietos perdidos que buscan la vieja, la familia de Elihu que depende de su ayuda, la hermana pequeña de Chakira, utilizada como amenazada por el proxeneta. Son todos personajes que aparecen en nuestra imaginación, de forma contundente, recalcando el sufrimiento de los personajes víctimas, y sobre todo despertando nuestro sentimiento de empatía en nuestro imaginario.

4.6. El tiempo

Podemos afirmar que el tiempo en *Migraaaantes* es en totalidad lineal, caracterizado por multitud de rupturas, como la existencia de varias elipsis temporales, junto al uso de la pausa, el resumen y las suspensiones temporales. Es una noción del tiempo anclado inicialmente a la realidad europea alrededor del año 2016, en un contexto estético del realismo simplificado y, en referencia al tiempo presente, encontramos un espacio temporal real del espectador o del lector, que el autor utiliza en algunas escenas concretas.

García Barrientos distingue tres tipos de tiempo: el tiempo dietético o argumental, que abarca el tiempo de la acción en toda su amplitud junto a los sucesos mostrados en las escenas; el tiempo escénico; que se refiere al tiempo puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación; y, por último, el tiempo dramático que indica un tiempo relativo a los otros dos, el resultado de la relación que contraen el dietético y el escénico (García Barrientos, 2012, pp. 99 - 101).

Matei Visniec implica dos de estas funciones del tiempo: la función dramática y la función escénica. La función dramática o argumental abarca la mayoría de las escenas, sobre todo las historias con una acción fragmentada en distintos cuadros y que presenta una continuidad lineal del argumento marcando el paso del tiempo o la evolución de las escenas. Esta función está menos presente en las escenas de tesis abstracta o simbólica. Junto a esta función encontramos el uso del ritmo temporal en la estructura modular del texto. Un ritmo provocado por las escenas cortas, sus silencios, algunas de ellas con una estructura interna basada en la repetición, con sucesos inacabados, y el tono alto de los conflictos presentados. Hablamos de un tiempo que implica una velocidad, un desarrollo y un cierto orden, aunque este último se puede manipular, siempre la estructura modular provocará el ritmo al mismo

tiempo, como si de un marcapasos de un corazón humano se tratara, con golpes altos y golpes bajos. Estas funciones las encontramos en las escenas del Hombre del maletín, donde parece que el tiempo siempre que se acaba y marca una cuenta atrás:

EL HOMBRE DEL MALETÍN: Sabes, Elihu, no tengo mucho tiempo...

ELIHU: Sí.

EL HOMBRE DEL MALETÍN: Porque mucha gente quiere verme.

ELIHU: Lo sé.

EL HOMBRE DEL MALETÍN: Entonces, lo ves... mi tiempo está contado.

ELIHU: Sí.

EL HOMBRE DEL MALETÍN: ¿Sabes contar, Elihu?

ELIHU: Sí... (Visniec, 2017, p. 24)

En relación con esta función, encontramos una característica dramaturgica simbólica aplicada al tiempo, que muestra una noción del tiempo indefinido, deformado o inexistente, y que pertenece a un argumento simbólico o fantasioso, como las escenas de las cintas transportadoras, o la ciudad subterránea de los migrantes. Aquí el tiempo real no tiene importancia narrativa, pero sí que muestra una conexión con el uso del tiempo escénico, o el tiempo relacionado con la representación del espectáculo, donde el tiempo dramático se transforma en el tiempo real del espectador. Un ejemplo concreto lo podemos encontrar en la escena de La cantante muda o La bailarina velada, donde mediante unos relojes de arena marca el tiempo real de la escena, en concreto un minuto, donde los espectadores y la actriz viven el mismo tiempo presente.

Junto a estas dos funciones del tiempo, el autor emplea varios nexos temporales. Uno de ellos es la elipsis temporal, elemento dramático que afecta a todas las escenas. La elipsis temporal está presente después de cada escena mostrada, no existe ninguna escena que tenga una continuidad argumental sin ser afectada por el paso del tiempo. Y otro nexo temporal que utiliza el autor es la pausa, muchas veces subrayadas por las acotaciones; otras, por el mismo diálogo. Esta pausa, en algunos casos traducida en silencios, en el uso de tres puntos

consecutivos, o un tiempo determinado sin ninguna acción concreta, y que ayuda a crear la atmósfera o marca directamente el ritmo de las escenas.

4.7. El espacio

El espacio de *Migraaaantes* es variado y mixto, en algunos casos bien definido por el autor y en otros casos, no tanto, dejando al espectador decidir o imaginar la ubicación. Son espacios específicos de un teatro postmoderno donde no se busca una relación mimética con la realidad, sino que se busca identificar el lugar mediante una palabra, unos elementos o simplemente por la presencia de los personajes y sus acciones. Son espacios autónomos, diferentes y algunos de ellos, se presentan bajo distintas circunstancias la cual consideramos espacios dramáticos. De este modo encontramos lugares centrados en el problema temático de la migración, en gran parte desconocidos, que proyectan una atmósfera de temor y desconfianza. Estos espacios dramáticos son múltiples, sucesivos, de interior y exteriores, que muestran distintos lugares del mundo, así como expone el propio autor en las acotaciones como: las costas de Europa, la Costas del África; un pueblo perdido en algún lugar de los Balcanes, un Cementerio recientemente creado en una isla griega. En algún lugar en el Sinaí; las chabolas que recuerdan a la jungla de Calais, el túnel bajo el canal de la Mancha entre Francia e Inglaterra.

También podemos encontrar espacios escénicos referentes al tiempo escénico más arriba comentado. Son espacios que conectan directamente al actor con el espectador de la obra, de tal manera que ubica la escena en la misma realidad de este. Un espacio que se hace presente en el espacio teatral suplantando la realidad del espectador; como las escenas donde los personajes se comunican de forma directa con el espectador, así mismo como el autor (Visniec, 2017) indica en la escena número 8, “los secuaces están contando a los espectadores en la sala” (p. 29) o al comienzo del texto, en concreto en la escena primera donde acota que “EL PASADOR se dirige a los espectadores” (p. 12).

4.8. El lenguaje

Evelio Miñano (2017) afirma que el teatro de Matei Visniec “se caracteriza por un lenguaje teatral provocador, que el autor utiliza para mostrar los horrores de nuestro mundo” (p. 9). Este lenguaje teatral se compone de elementos dramáticos y literarios donde nos encontramos con un diálogo en gran parte realista, entremezclado con un lenguaje poético y simbólico, de doble sentido o deformado. Fundamentado en un lenguaje trágico y poético y al mismo tiempo directo, violento y a ratos cómico. Al mismo tiempo en ocasiones se trata de un lenguaje con un toque satírico, a medio camino entre un mundo realista, absurdo y fantasioso, construido mediante distintos elementos narrativos, como el monólogo, los diálogos, los relatos o las noticias. Aunque *Migraaaantes* utiliza en gran parte un diálogo corto, a veces picado y en ocasiones entrecortado, siempre cuenta y expresa algo importante.

Las palabras son medidas y contienen un subtexto muy amplio, cargado de doble sentido, metáforas y elementos simbólicos. Un ejemplo muy concreto lo encontramos en el uso de la bebida refrescante Coca Cola, visto como el símbolo de la felicidad; es ofrecida al joven Elihu, o la mujer del túnel, como muestra de consumir un producto pudiente y un ejemplo de bienestar. La finalidad de este tipo de lenguaje está totalmente relacionada con el teatro protesta y de llamada de atención donde el lenguaje incluso en el diálogo realista cuenta con un sentido doble donde aparecen los silencios, el uso de los tres puntos suspensivos, o la repetición. Elementos utilizados para llamar la atención sobre la situación y los acrecimientos de la escena y que nos hacen pensar en un lenguaje parecido al teatro del absurdo, por no tener un sentido directo, y fácil de comprender a primera vista, invitando al lector a reflexionar a un nivel mucho más profundo de comprensión.

No obstante, el lenguaje no es totalmente absurdo, porque su deformación, su repetición tiene un sentido lógico, un porqué dominante. A cambio mantiene su finalidad de llamar la atención sobre un tema concreto, como también la incomunicación entre los personajes. Nos referimos a la relación de los comunicadores. En muchos casos no existe una cooperación entre los interlocutores para que haya verdadera comunicación, como apunta Evelio Miñano en su estudio (2012, p. 12). Es decir que, en algunas escenas, los personajes se comunican sin la comprensión de lo que expresa el otro. Esta incomunicación entre los interlocutores es

defendida por Evelio Miñano como una degradación del lenguaje, como demuestra a continuación:

Es el caso de la degradación del lenguaje que aparece a menudo en sus obras. Una degradación que tiene la particularidad de no basarse tanto en una supuesta insuficiencia en sí del lenguaje, como en el uso que se hace de él en situaciones donde no existe cooperación entre los interlocutores para que haya verdadera comunicación. (Miñano Martínez, 2017, p. 7)

4.9. Las didascalias

Las acotaciones son para Visniec una herramienta más para involucrar su punto de vista sobre el tema tratado y ayudar al lector-espectador a adentrarse en el texto, además de comprender su visión del mundo, su queja y su protesta. Para ellos realiza una intervención previa al texto para explicar al lector algunos de los porqués del texto, y ayuda en gran parte en sus intervenciones para la realización de este texto. Asimismo, las acotaciones pueden ser también simbólicas, una cierta recomendación para su puesta en escena.

Las acotaciones en *Migraaaantes*, son en algunos casos, mucho más que unas simples indicaciones, sino un texto más a tener en cuenta, indicaciones. El autor mantiene su estilo también en la acotación. De aquí que podamos encontrar acotaciones de diferentes duraciones, pero siempre con un significado importante, con su poesía incorporada, su simbolismo, mostrando imágenes poéticas muy poderosas, casi cinematográficas. Un ejemplo concreto, lo podemos encontrar en las siguientes indicaciones, en concreto en el final de la escena 13:

Saca un reloj de arena y lo guarda en la mano. Se calla durante un minuto con la boca apretada, mirando directamente a los ojos a los espectadores. La arena se desliza en el reloj. Eso dura un minuto. Cuando toda la arena se ha deslizado, la cantante se inclina y saluda como si la canción ya hubiera acabado (Visniec, 2017, p. 41)

Como también podemos observar en el comienzo de la escena 21:

Una cinta transportadora se pone en marcha. La cinta transporta zapatos, decenas y decenas de zapatos, pares de zapatos y zapatos desparejados. Esa imagen de zapatos, la mayor parte en desorden, sugiere el éxodo. Un pasador aparece sobre la cinta exhibiendo una camiseta con la efigie de Ángela Merkel. Puede pasar entre los espectadores con un montón de camisetas para ofrecer su venta. (Visniec, 2017, p. 49)

Por otra parte, podemos determinar que encontramos diferentes tipos de acotaciones, marcadas por mezclas que el autor maneja para lograr su objetivo dramático. De tal manera que encontramos acotaciones personales y nominativas, refiriéndose a los interlocutores, al actor y sus movimientos, como, por ejemplo: “El PASADOR se dirige a los espectadores” (Visniec 2017, p. 18), y también encontramos acotaciones temporales que indican el ritmo, las pausas, como “Pausa. Nadie se mueve.” (Visniec, 2017, p. 31).

Otro tipo de acotaciones son las acotaciones de apariencia, de los personajes, descripción de los espacios y el mobiliario necesario para el espacio, como también las indicaciones sonoras, como por ejemplo en la escena número 3: “Se oye el ruido de un camión que se para” (Visniec, 2017, p. 31).

No encontramos, sin embargo, en *Migraaaantes* acotaciones psicológicas. El autor muestra esta información mediante acción y el ambiente creado en la escena, mediante los gestos o los movimientos, siempre acompañados por la implicación de su arte poético y su punto de vista. Un ejemplo lo podemos encontrar en la última escena de reserva, donde el autor nos indica:

Venda los ojos del JOVEN, arranca el motor del barco. El barco se aleja, el ruido del motor se hace menos y menos audible. Aumenta de intensidad el ruido del mar, el ruido de las olas que se rompen en la playa. La vieja le da la vuelta otra vez al reloj de arena y lo abandona ante los espectadores. Desaparece. La luz baja. Los espectadores se quedan en la oscuridad con el ruido de las olas. (Visniec, 2017, p. 75)

Podemos remarcar una implicación poética en las acotaciones propio de su lenguaje teatral, y es aquí donde encontramos las explicaciones del mundo irreal y simbólico que muestra en algunas de sus escenas, sin función realista, sino mostrando elementos escénicos cargados de significados y simbologías.

La cinta hace desaparecer a los dos personajes. Pausa. La cinta sigue rodando. Después de un tiempo, se ven aparecer sobre la cinta los juguetes de la «colección» del enterrador: peluches, muñecas, cochecitos, aviones... y hasta un coche de bomberos. Y hasta un gato vivo. (Visniec, 2017, p. 59)

En conclusión, podemos afirmar que las acotaciones para Visniec tienen una finalidad bien definida. El autor quiere explicar de forma concreta y concisa su mundo poético, dejar claro qué es lo que quiere transmitir con sus historias, sus personajes, sus diálogos y sus signos, ayudar al lector a comprender su visión sobre el mundo.

4.10. Los temas

Los temas que aborda *Migraaantes* son varios. Como vimos anteriormente, encuadramos este texto en el teatro antibélico característico de Matei Visniec, que muestra los horrores del mundo y la lucha de supervivencia del ser humano. Determinamos que su género es una tragedia postmoderna y deconstruida por su estructura modular, que tiene como argumento un problema actual que es la crisis de los migrantes en el territorio europeo. Y este problema es visto desde las dos perspectivas, tanto desde el punto de vista de los migrantes, como desde el punto de vista de las sociedades que recibe a estos seres humanos. Una doble perspectiva en la cual se junta la variedad de culturas, etnias, pensamientos religiosos, sociales y políticos distintos, frente al negocio y la exportación de esta crisis migratoria, de la cual se aprovecha desde el pasado hasta el presente de un país.

Todos estos temas, desgraciadamente, siguen presentes y no parecen tener solución actual, provocan que el autor mire el mundo como un gran desastre que debemos solucionar, aunque su mirada siempre se construya desde esta crítica y su deseo de que algún día estos errores se puedan solventar y no empeorar. Visniec muestra desde su pesimismo un poco de esperanza, así como subraya Evelio Miñano en su introducción a la traducción al castellano:

La mirada crítica de Matei Visniec atraviesa, pues, en profundidad la crisis que supone para nuestras sociedades no dar una solución ni al problema de la inmigración y los

refugiados ni, entre otras cosas, al crecimiento de la desigualdad global, desde los supuestos fundamentos y valores de nuestra convivencia. [...] El periodista y el escritor pugnan en el, la desesperación y la esperanza, la desconfianza y la confianza en el ser humano. Pero poco rastro explícito vemos de esperanza en *Migraaaantes*. Acaso, reacciones puntuales de algunos personajes que nos dejan entrever que no todo está perdido. (Miñano Martínez, 2017, pp. 6-11)

En conclusión, podemos destacar el uso y la importancia de los siguientes temas principales y secundarios:

- La migración ilegal, la crisis de los refugiados y la inmigración. Es un tema visto como fenómeno actual y presente que tiene como telón de fondo la guerra de Siria, la crisis económica mundial, y la inestabilidad económica y social de los países subdesarrollados.
- Los horrores de nuestro mundo. Un tema visto desde el tema anterior, pero ampliando la visión hacia los problemas de nuestra sociedad actual, como el perverso uso de las nuevas tecnologías y sus avances, como el negocio de órganos humanos, la prostitución forzada, los secuestros, el odio hacia los otros, la indiferencia y la apatía de los ciudadanos, así como “la incapacidad o falta de voluntad real de la política para resolver los problemas, la falsedad de los discursos políticamente correctos”, como revela Evelio Miñano (2017) en su estudio (p. 6).
- La supervivencia y la convivencia. Como tema que juntan la desesperación del ser humano y su deseo de vivir en un mundo mejor, en una vida más digna. Un problema que hace que todos los personajes del texto tengan este tema como centro de su existencia, y que provoca que la supervivencia se ponga de contrapunto entre la importancia de sobrevivir y la importancia de convivir en comunidad, confiar y desconfiar en el prójimo.
- La libertad. En gran parte todos los personajes del texto están encarcelados bajo una situación concreta. Todos, tanto los personajes de verdugo como los de víctima son

utilizados, explotados o manipulados por una fuerza mayor, sea en forma de política, sociedad o religión.

4.11. Los puntos de vista del autor

Llamamos puntos de vista a las maneras de ver y entender el mundo del autor según se perciben en el análisis de su producción dramática, que marcan su relación de todo lo que expresa en su obra en relación con el público, y que centra la mirada en la recepción dramática del texto desde la perspectiva del autor como emisor, y el público como receptor. García Barrientos denomina esta relación *visión*, porque afecta a la recepción dramática y subraya el carácter primordialmente visual de la misma, siendo el teatro en sí un arte que se muestra frente a un espectador (García Barrientos, 2012, p. 289).

En consecuencia, queremos determinar cuáles son los principales puntos de vista del autor, su perspectiva, y determinar qué es lo que nos quiere mostrar, a nosotros el público receptor. De la elección de los temas y su plasmación en diversos ejemplos extraídos de su obra, puede desprenderse el mensaje que nos quiere transmitir y su forma de ver y entender el mundo que nos rodea. De aquí que podamos diagnosticar varios puntos de vista a continuación, en relación con su mundo dramático, siguiendo el ejemplo de Evelio Miñano en el estudio sobre este texto, quien subraya que:

La oposición frontal de Matei Visniec al realismo oficial del régimen en su juventud hizo que su obra, además de al teatro del absurdo, se abriera a lo que se oponía a ese imperativo o permitía, de algún modo, sortear la censura: lo fantástico, lo onírico, lo lúdico, lo simbólico y poético, lo irónico, lo grotesco y el humor negro han marcado desde entonces sus creaciones. (Miñano Martínez, 2017, p. 12)

Lo grotesco. Es una visión del autor que emplea en mostrar lo ridículo, lo caricaturesco y lo extravagante junto a elementos real y crueles, absurdos, creados para mostrar su continúa queja. Para ello crea personajes deformados, estilizados, presentes en momentos cómicos y crueles al mismo tiempo, en historias algo exageradas a primera vista, pero verdaderas por su materia prima, la realidad, o que alastradas, hasta llegar a la incompreensión, o mostrar un

sentido ilógico, que te hace preguntar, ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué Elihu va renunciando a sus órganos esenciales para salvar a su familia y sigue conversando con su verdugo hasta que este le pida, como último sacrificio, la propia vida? Al igual que encontramos lo grotesco en la presencia de tres presentadoras del Salón de las nuevas tecnologías, que muestran con una gran sonrisa una grabación sonora para mostrar la efectividad de su herramienta:

PRESENTADORA 1: Son los latidos del corazón de un niño de cuatro años en el momento en que su padre lo hace pasar por un agujero hecho en las alambradas en la frontera de Macedonia con Serbia... Fíjense en la precisión absoluta de la señal: se diría que es una canica de metal que rebota en un azulejo... (Visniec, 2017, p. 44)

Evelio Miñano (2012) nos explica “la existencia de lo grotesco en los momentos escénicos donde se muestran los preparativos o las consecuencias o el resultado, o el relato de momentos muy crudos, como ahogamientos, extirpación de órganos, ejecución de inocentes por las mafias, etc”. (p. 10). Como encontramos en la apaciguada voz del Enterrador que nos cuenta que “Hubo, una vez, trece niños muertos en un solo día. Llevaban todos sus chalecos salvavidas, pero eran falsos chalecos, una chapuza hecha por pasadores indecentes” (Visniec, 2017, p. 33). Son momentos, traducidos en acciones y diálogos que provocan un golpe emocional en el espectador.

Lo absurdo. Junto a la presencia de momentos caricaturescos y crueles, encontramos el uso del absurdo, en su percepción personal del autor sobre una visión del absurdo, que proviene desde sus vidas en su país natal bajo el régimen del comunismo, y que muestra una realidad sin sentido lógico, expuesto en el realismo social de la literatura y el arte plástico de aquella época y que mostraban un pueblo perfecto, ideal, alegre y cumplido, frente a una realidad tapada por el gran telón rojo del régimen, totalmente distinta. Este uso del absurdo lo encontramos en su forma de escribir por el hecho de huir del realismo socialista, y también por huir de la censura comunista, como escritor, por lo cual comienza a escribir textos, con distintos niveles de comprensión, basados en las metáforas, símbolos, signos difíciles de entender, aplicado a mundos oníricos, fantásticos y mezclados con la realidad.

Es así como en el texto de *Migraaaantes* encontramos la historia de Igor, un hombre en el pueblo de los Balcanes, que ha permitido por su bondad, cargar los móviles de todos los migrantes negros que pasan en la frontera de los Balcanes, de tal manera que su casa ha

cambiado radicalmente, se ha llenado de cargadores de móviles y migrantes que dormitan en su casa a la espera de su teléfono. En su lucha de querer ayudar a los migrantes, está locamente convencido de que su casa necesita más puertas, por lo cual se pone a romper las paredes para convertirlas en puertas, mientras que, paradójicamente, en la última escena su deseo de ayudar es drásticamente bloqueado por un cambio de empleo, siendo ubicado en un puesto responsable de montar la nueva alambrada anti inmigración. Es decir que lo absurdo desde su perspectiva, así como el mismo autor confirma, no es simplemente una construcción literaria, sino una realidad paradójica, que conocía de sobra pues estaba viviendo bajo una dictadura (Miñano Martínez, 2017, p. 11).

El humor negro. Así como Evelio Miñano (2016) nos explica, el humor negro está ligado a su uso de lo grotesco, “una voluntaria deformación del referente en que, por medios como la exageración o la unión de incompatibles, se consigue ridiculizar, ya hasta satirizar” (p. 9) para llegar a filtrar la amargura mostrada en sus escenas. En este tumulto de emociones que el autor nos hace vivir de una escena a otra, encontramos el uso del humor negro y las risas amargas. Proviene de un modo de ver el mundo procedente de su país natal, en el cual se utiliza la risa para poder afrontar la mala suerte, lo negativo y lo malo de vida. Una forma de poder aceptar la realidad, así como es, y de burlarte de ella. Visión pesimista que viene a decir que, si no podemos hacer nada para parar lo malo, por lo menos podemos reírnos de él. Transformando la risa en la esperanza y en el modo de poder sobrevivir frente lo terrible. Evelio Miñano (2016) continúa su explicación de esta visión del autor para atenuar lo terrible de las escenas, porque “sí lo vemos, pero ironizado, mezclado con humor negro o incluso exagerado hasta el punto en que se autoridiculiza y destruye, y nos permite mantener la mirada” (p. 10) y no taparnos los ojos continuamente. El humor negro se puede encontrar en *Migraaaantes*, que, en distintos momentos, a pesar de la crueldad de algunas de las escenas, te provoca reír amargamente.

De todo ello podemos encontrar ejemplos concretos, por ejemplo, en la escenas del túnel, en las que para llegar a Inglaterra, la mujer migrante decide abandonar su camino para quedarse en la ciudad subterránea saboreando una Coca Cola, o las tres chicas de salón de alambrada que nos hablan de la variedad artística que implica el nuevo diseño de la alambrada antimigrantes en el paisaje urbanístico de la ciudad, y que se puede considerar una obra de arte ambiental, una instalación al aire libre digna de un gran artista como Christian Boltanski

o Anish Kapoor (Visniec, 2012, p. 29), o simplemente la clase de alemán para migrantes, que, al estudiar el cuerpo humano, utilizan una imagen del cuerpo entero de Ángela Merkel.

5. Análisis comparativo de los elementos literarios

5.1. La estructura dramática

Existe una gran diferencia entre la estructura dramática de los textos ionescuianos y *Migraaaantes*. Es una diferencia marcada claramente por un desarrollo histórico literario y espectacular de la dramaturgia, ya que Matei Visniec tiene una amplia referencia de una dramaturgia contemporánea, marcada por el postdramatismo, el performance y el happening, en comparación con Ionesco, que ya moderno y vanguardista en su época, era su teatro absurdo que rompía las reglas y protestaba contra el realismo y la obra bien hecha. De aquí que la estructura ionescuiana no tiene la idea de romper la estructura dramática totalmente, sino que destapa sus argumentos todavía en actos y escenas que siguen una forma lineal, mostrando escenas de distintas duraciones, pero no expone una estructura modular como podemos encontrar en *Migraaaantes*, que invita al lector y al director poder manipular el orden de la estructura dramática.

Por otra parte, Ionesco destroza el contenido de la estructura dramática, huyendo de la estructura aristotélica en concreto el argumento, las acciones, la construcción de los personajes, mediante la destrucción del lenguaje, el derroche de teatralidad, provocando de esta manera, un auténtico caos, difícil de comprender a primera vista, donde en muchas ocasiones lo que se presenta como argumento se contradice entre sí, se contradice con todo lo expuesto anteriormente y así continuamente, con el objetivo de deformar la realidad y nos encontrarnos con un universo onírico y delirante. Características que en el texto de Matei Visniec, no se presenta de la misma manera, sin llegar a provocar este caos, sino todo lo contrario. El contenido de la estructura dramática presenta un argumento en gran parte lógico, donde la deformación es utilizada a escala muy reducida y es aplicada para acentuar algunos momentos, para provocar emociones y mandar mensajes al público.

5.2. La acción, la situación y los sucesos

Como apuntamos anteriormente la acción en el absurdo ionesquiano presenta acciones, sucesos y situaciones que no tienen un porqué argumental, en comparación con la acción en *Migraaaantes*, que tienen un motivo y un argumento que sostener, a pesar de ser acciones seccionadas bruscamente, divididas argumentalmente y que muestran los momentos importantes de la fábula, pero nunca de una forma compacta y seguida, característica que, si recuerda levemente al teatro ionesquiano, pero su objetivo no es el mismo. Matei Visniec no solamente quiere contar historias, también quiere que el espectador las comprenda y empatice con ellas.

Los sucesos del absurdo ionesquiano son ilógicos, incompresibles y difícil de descodificar. No aparecen para modificar la acción anterior y empujar la continuidad del argumento en base a la acción principales, sino para descomponer todo lo establecido anteriormente, presentado un desorden, en *Migraaaantes*, los sucesos tienen la función establecida por el teatro realista, apoyar la acción principal y ayudar al argumento a exponer sus historias.

A cambio hay un elemento que recuerda al teatro de Ionesco: la anticipación. En algunas escenas de *Migraaaantes*, es imposible anticipar lo que va a pasar después, una característica empleada en el teatro del absurdo, vista como un cambio inesperado, impensable, la única diferencia que desmarca a los dos autores, es que este cambio insertado en el teatro de Visniec tiene una relación lógica con el argumento expuesto en la escena, y que en el teatro de Ionesco, este cambio no tiene una argumentación lógica, no pertenece a la fábula, porque en la mayoría de los casos, no existe ni siquiera fábula, no existe el desarrollo de una trama narrativa.

5.3. El tiempo y el ritmo

El uso del tiempo y del ritmo se asemeja al universo dramático de los dos autores, principalmente por el uso de tiempos dramáticos sin una sucesión cronológica y por el uso dramático que los dos autores dan al tiempo. Un tiempo que aparentemente es real por momentos, pero que también tiene la capacidad de dilatarse, suspenderse y reducirse. Esta implicación temporal está relacionada con el uso aleatorio e imprevisto del tiempo en el

absurdo ionescuiano y por el uso de un tiempo mucho más rítmico en el texto de Matei Visniec, aplicado sobre todo en la escena con tinte onírico, fantasioso y simbólico. A cambio encontramos que los autores presentan una progresión temporal, a pesar de la implicación de un tiempo sin sucesión cronológica, y por la multitud de intervenciones, sucesos inesperados. En *Migraaaantes*, la progresión temporal es lineal y se construye mediante un argumento breve, el uso de la elipsis temporal y la pausa, y en el universo ionescuiano, la progresión es afectada por la multitud de sucesos que dispara la acción principal hacia un camino indeterminado, hasta que el texto termina, y puede volver a comenzar como en el caso de *La cantante calva*.

5.4. El espacio

Migraaaantes nos presenta un espacio fijo, semifijo, mixto y variado, en comparación con el teatro ionescuiano, donde encontramos en general fijo y que recibe algunas modificaciones a lo largo del texto. Este espacio siempre alude a interiores, donde los objetos tienen una importancia fundamental, como en *Las sillas*, donde el espacio representa una torre circular en una isla y que es invadida por sillas vacías. Este espacio, como vimos anteriormente, tiene una función simbólica, por el uso de la forma circular, por ser ubicado en una isla, o como en *El rey se muere*, donde encontramos un espacio que representa una sala de trono, deteriorada, gótica que progresivamente desaparece, desde el trono hasta las puertas y ventanas, que es una muestra clara de función simbólica de la muerte del Rey.

Esta función es compartida por Matei Visniec en *Migraaaantes* para subrayar algunas situaciones tensas o emocionales, como el cementerio en la isla griega de la escena 9, donde “El enterrador abre las puertas de un cobertizo de madera donde, sobre varios estantes, están colocados cientos de juguetes” (Visniec, 2017, p. 33), una función simbólica de los niños fallecidos en alta mar, o el espacio de la casa de Igor, en los Balcanes donde su “interior ha cambiado un poco: las sillas son más numerosas, y se ven también varios alargadores con enchufes múltiples, donde los teléfonos móviles están cargándose” (Visniec, 2017, p. 18), como símbolo de la llegada en gran escala de los migrantes.

5.5. Los personajes

Existe una diferencia muy grande entre la construcción de los personajes del teatro ionescuano y los personajes presentados en *Migraaaantes*. Guillén Sánchez (2018) afirma que los personajes del teatro del absurdo de Ionesco “son planos, no evolucionan, su lenguaje estereotipado y las circunstancias absurdas que lo rodean nos recuerdan a los personajes autómatas o robots” (p. 14). Esta construcción es una parodia del comportamiento humano, sin mostrar los rasgos psicológicos de los personajes, sin una identidad propia, difícil de reconocer e identificar con el público, con una referencia deformada de la realidad. A cambio, en *Migraaaantes* nos encontramos personajes basados en personas e historias reales, con una construcción realista y únicamente en algunos personajes y algunas escenas concretas, podemos remarcar una cierta deformación, construcción simbólica y un lenguaje que nos pueda recordar a los personajes del teatro del absurdo. Por otro lado, los personajes del teatro ionescuano siguen manteniendo un abanico de personajes, principales y secundarios, creados para parodiar la obra teatral bien hecha, costumbrista, vacíos por dentro. Los personajes de *Migraaaantes*, tienen una identidad bien definida, reconocibles por el espectador, incluidos los personajes simbólicos o grupales. Ellos definen el argumento, apoyan la comprensión del texto, y tienen la misión de establecer una comunicación directa con el espectador.

5.6. El lenguaje

Tanto el lenguaje del teatro de Ionesco como el lenguaje de Matei Visniec, es un lenguaje provocador, y esta faceta tiene una motivación: sus autores quieren quejarse, protestar, romper, destruir y deconstruir. En el absurdo ionescuano podemos observar que el diálogo de sus personajes está construido en base a un juego de lenguaje, en gran parte irracional, para mostrar de la vida, o para mostrar la realidad, así como algunos de sus autores la entendían. Sin embargo, Matei Visniec utiliza el lenguaje del absurdo como una herramienta para subrayar lo trágico y lo cómico de la vida, como el tópico de Heráclito y Demócrito, aplicando esta fórmula a un realismo simplificado y fragmentado, entremezclado con elementos de performances y del posdramatismo.

En *Migraaaantes* podemos encontrar la incomunicación de sus personajes, pero no desde lo irracional, la parodia total y la deformación de la realidad, sino desde una situación cruda, creada para protestar frente a una realidad, y mostrar lo que no se hace o lo que no debe existir. Al igual que el absurdo ionescuiano muestra la falta de sentido en el lenguaje convencional, como en *La cantante calva*, parodiando los clichés de la sociedad burguesa, la comunicación impuesta por la sociedad, Matei Visniec, utiliza una licencia poética, con un aspecto más simbólico que abstracto, para criticar los hechos terribles provocados por la sociedad y su indiferencia, por deforme e irracional que puede llegar a ser, tanto en su lenguaje como en sus actos.

5.7. Los temas y los puntos de vista

Podemos encontrar ciertas semejanzas en la elección de la temática de los dos autores, marcados en parte por el marco histórico coetáneo a cada uno, la segunda guerra mundial y el exterminio de los judíos, el hambre y la crisis económica enredada, han provocado que la sociedad esté inmersa en una situación incierta, marcada por la ausencia de Dios, el sinsentido de la existencia, la continua espera, la falta de esperanza que Ionesco utiliza para criticar su sociedad contemporánea, reprochar su conformismo y su vacío anterior, la exigencia casi mecánica y sin identidad del individuado, frente a estos problemas provocados por la sociedad.

Esta es una perspectiva que también comparte Matei Visniec en *Migraaaantes*, pero que trasmite de una manera menos codificada, expuesta a raíz de hechos reales. Su constante crítica y protesta sobre los problemas que se están provocando en la sociedad actual, apunta hacia que, después de medio siglo de la Segunda Guerra Mundial, parece que la humanidad no ha aprendido nada y sigue cometiendo los mismos errores, simplemente difiere el decoro, cada vez más tecnológico y menos humano. De aquí que, en su estilo poético, simbólico y con una cierta deformación del absurdo ionescuiano, muestra también su queja y su protesta frente al mundo en el cual vivimos, incapaces de encontrar soluciones a los problemas y mirar hacia otro lado.

En síntesis, en *Migraaaantes* encontramos los temas relacionados con la migración, los horrores del mundo, la lucha por sobrevivir, la convivencia y la libertad y en el teatro de

Ionesco también encontramos los temas relacionados con la denuncia la sociedad angustiada, conformista, carente de identidad, vacía por dentro, o la manipulación que sufre el individuo frente las ideologías políticas y sociales. Temas que han sido utilizadas por Ionesco anteriormente, cuando nos quería hablar de sus propias angustias y miedos, de la pérdida de la identidad del individuo y la incomunicación de los seres humanos.

6. Conclusiones

Al llegar al final de la presente investigación hemos establecido las siguientes conclusiones, que resumen las páginas precedentes y que apuntan a posibles análisis en términos similares para conocer mejor la obra de Visniec, y perfilar el alcance y el influjo del llamado teatro del absurdo en producciones posteriores.

En primer lugar, por sus temas, su carácter fragmentario, sus posibilidades combinatorias y su hibridez, entre otros rasgos, podemos afirmar que *Migraaaantes* es un texto dramático postmoderno, con referencias reales y con algunos elementos que recuerdan al teatro del absurdo ionesquiano, tanto como herramientas y como referencias. Por lo tanto, la influencia ionesquiana en este texto es parcial, aunque cumple un papel muy importante para definir el trasfondo y la visión propia del autor, tal y como se ha demostrado en este trabajo. Es una influencia marcada por diversas referencias, tanto como un homenaje al autor de *La Cantante Calva*, pero también como herramienta útil para cumplir con sus objetivos dramáticos y que ayudan a Visniec a subrayar algunos temas, llamar la atención sobre la construcción de determinados personajes, apoyar algunos conflictos, y mostrar una temática similar a un teatro que se queja, que protesta y que se manifiesta en contra de su realidad contemporánea, mediante una cierta deformación, construcción simbólica, y un lenguaje desnaturalizado.

También se pueden remarcar unas semejanzas en el uso del tiempo, que dramáticamente se puede dilatar, pausar y dividir, al igual que el espacio, que tiene una función simbólica en determinadas escenas. De manera similar, que encontramos unas influencias en el uso de la creación de escenas simbólicas, lúdicas y fantasiosas proyectadas por una atmósfera onírica y angustioso al mismo tiempo.

Existe una cierta similitud también en el uso de algunos temas principales y secundarios, que acercan a los dos autores hacia una visión común. Su escritura confluye en la continua protesta del autor hacia el mundo que le rodea, en cuanto a la parodia y la sátira humorística de la sociedad en la cual vivimos, plasmada mediante el diálogo y el comportamiento de esta, así como en la búsqueda de la identidad y la supervivencia. Visniec aprendió en Ionesco su constante cuestionamiento de la realidad circundante a través de un sugerente abanico de posibilidades que ofrece a quienes se acerquen a su obra con el deseo de llevarla a la escena.

Asimismo, a pesar de las numerosas convergencias que relacionan a ambos autores de forma indiscutible, hemos encontrado diferencias importantes que determinan que el texto de Matei Visniec no debería considerarse exactamente un texto absurdo, o dentro de los parámetros más extendidos cuando se habla del llamado teatro del absurdo. En realidad, su escritura aparece plagada de una mixtura de estilos, creada en base a un realismo simplificado, que permite que las acciones o sucesos del texto tengan una razón lógica y un argumento razonable.

En ese sentido, dentro de la sensatez de las acciones planteadas, otra diferencia fundamental la encontramos en los personajes. Cada uno de ellos, según se ha precisado a través de los ejemplos aducidos en el presente análisis, tienen una construcción realista, acorde con los parámetros y circunstancias de su contexto. Únicamente en algunos de ellos, así como en algunas escenas concretas que se han ido indicando en las páginas precedentes, podemos remarcar una cierta deformación, una construcción simbólica y un lenguaje semejante a algunos personajes de Ionesco, aunque se aleje de su tónica predominante, según se ha señalado.

En conclusión, el absurdo de Matei Visniec se centra más en una visión personal sobre este concepto. Su obra es un ejemplo perfecto, aunque poco estudiado, para mostrar de qué forma el realismo puede convivir al mismo tiempo con la deformación, la falta de lógica y lo simbólico. Así sucede dentro del teatro como en la misma vida, que a veces parece tan deforme y extraña que no requiere ser deformada, o exagerada, sino que confundimos lo ilógico, irracional e incoherente, con lo absurdo de un texto que trata de ser, simplemente, fiel a la realidad misma.

Referencias bibliográficas

- Adamov, A. (1975). *La política de los residuos*. Edicusa.
- Bobes Naves, M. (2001). *Semiótica de la escena*. Arco.
- Cioranescu, A. (1964). *Principios de la literatura comparada*. Universidad de la Laguna.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*. Seix Barral.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Biblioteca Nacional de México.
- Guillén Sánchez, M. (2018). *El Teatro del Absurdo: un reflejo existencialista del mundo contemporáneo*. [Trabajo de Final del Grado, Universitat Jaume I]. Repositorio Académico de Universitat Jaume I.
http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/177789/TFG_2018_GuillenSanchezMariaTeresa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hernández, F, J. (1974). *Ionesco*. Epesa.
- Innes, C. (1995). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de cultura económica.
- Ionesco, E. (1965). *Notas y Contranotas. Estudios sobre el teatro*. Losada.
- Lambru, A. (2017). Introducción. *Matei. Visniec: Teatro-denuncia en El espectador condenado a muerte* (pp. 117- 133). Universidad de València.
- Martínez Suárez, J.L. (2014) *Presentación ¿Qué es literatura comparada?* Biblioteca Digital de Humanidades. Universidad Veracruzana. <https://www.uv.mx/bdh/files/2014/08/Libro-1-literatura-comparada.pdf>

Miñano Martínez, E. (2018). *Por qué Hécuba: aproximación a la obra dentro del universo literario de Matei Visniec*. ADE Teatro. 69-70. N 170. Abril-junio.

Miñano Martínez, E. (2014). *Matei Visniec: aproximación a un universo dramático a través de sus animales*. <http://hdl.handle.net/10396/18084>

Miñano Martínez, E. (2017). Introducción. *Migraaaantes... en el universo dramático de Matei Visniec en Migraaaantes, o sobra gente en este puto barco, o el Salón de la Alambrod* (pp. 26-13). Universidad de Valencia.

Miñano Martínez, E. (2013). Introducción. *Aproximación al universo dramático de Matei Visniec en La palabra progresa en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* (pp. 9-57). Universidad de València.

Olimpia, M. Ghit, P. (2016). *Literature of Commitment in Matei Visniec's Works: A Study*. Epublishers.

Oliva, C. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Seoane, A. (2017, marzo 22). *Matei Visniec: "Europa es la única ideología superviviente"*.

<https://elcultural.com/Matei-Visniec-Europa-es-la-unica-ideologia-superviviente>

Vilvandre de Sousa, C. (2006). *La recepción en España del teatro de Eugène Ionesco. (1955-1997)*. [Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha]. Repositorio RUIdeRA de la UCLM.

<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/941/208%20La%20recepción%20en%20España.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Visniec, M. (2016). *Trilogia balcanica. Migraaaanti sau Prea suntem multi in aceeasi barca.*

Humanitas.

Visniec, M. (2017). *Migraaantes o Sobra gente en este puto barco o El salón de la Alamburada.*

Universitat de València.

Visniec, M. (2014). *Procesul comunismului prin teatru.* Humanitas.

Visniec, M. (2017). *Los rodeos de Cioran o Buhardilla en Paris con vistas a la muerte – El*

Espectador condenado a muerte. Universidad de València.

Wellwarth, G.E. (1974). *Teatro de protesta y paradoja.* Alianza.