

## ***La Cantatrice chauve* desde la filosofía del lenguaje: la repetición como desafío al principio de la diferencia**

CARLES BESA

Universitat Pompeu Fabra

carles.besa@upf.edu

### **Résumé**

Cet article analyse le procédé de la répétition dans *La cantatrice chauve* en tant que dispositif défiant le principe de la différence examiné par la linguistique et la sémiologie. À la suite des travaux de Michael Issacharoff, nous montrons les enjeux de ce défi dans trois segments particulièrement significatifs: (1) la didascalie d'ouverture; (2) l'anecdote concernant le nom propre Bobby Watson, et (3) le poème "Le Feu" récité par Mary. Dans tous les cas, les mécanismes de répétition traduisent l'idée que le réel, ne pouvant être l'objet de particularisation par les instruments de différenciation de la langue, est dépourvu de tout contenu spécifique.

### **Mots-clés**

*La cantatrice chauve*, linguistique, sémiologie, répétition, différence.

### **Abstract**

This article analyses the use of repetition in *La cantatrice chauve*, which challenges the principle of difference as a precondition of meaning as stated by linguists and semiologists. Following the work of Michael Issacharoff we show this challenge to be particularly significant in three sections of the play: (1) the initial *didascalía*; (2) the anecdote relating to the name Bobby Watson, and (3) the poem "Le Feu", recited by Mary. In all these cases, the mechanisms of repetition convey the idea that reality is deprived of any specific meaning when it is not subject to instruments of linguistic differentiation.

### **Key-words**

*La cantatrice chauve*, linguistics, semiology, repetition, difference.

## 1. Introducción

“En la lengua solo hay diferencias”, decía Saussure, quien estimaba que los elementos de la significación funcionan por la red de oposiciones que los relacionan y *distinguen* entre sí (‘madre’ es ‘madre’ porque no es ‘padre’). Más allá de las rectificaciones hechas, entre otros, por Derrida (en el sentido de que no hay diferencia sin identidad, y de que la diferencia entraña siempre un diferimiento), la afirmación de Saussure establece el principio de la diferencia como condición de la significación, una propiedad que se ha convertido en el postulado básico de la semiología. Este principio se ve seriamente comprometido, si no “destruido”, por el principio de la repetición cuando esta se pervierte en una reiteración del significante que, por su exceso, hace peligrar la coherencia semántica y, por lo tanto, deja de servir a la comunicación para transformarse en un arma que amenaza significados y referentes.

La repetición convertida en multiplicación o reproducción mecánica de lo mismo es precisamente el dispositivo por medio del cual Ionesco ejecuta en *La cantatrice chauve* su programa experimental. En esta “anti-pièce” (como reza el subtítulo) o “parodie de pièce” (*Notes et Contre-Notes*, p. 159), Ionesco quería mostrar “un fonctionnement à vide du mécanisme du théâtre” (*ibid.*: 250) haciendo decir a las palabras “des choses qu’[elles] n’ont jamais voulu dire” (*Un homme en question*, p. 189). La obra presenta seis personajes atrapados en situaciones determinadas por un lenguaje opaco, liberado de las demandas de sentido de la comunicación “normal” o “correcta”, convertido, por su exaltación de la “palpabilidad de los signos” (Jakobson), en una finalidad en sí mismo. Tanto debe al lenguaje *La cantatrice*, que en ella los personajes *son* sus palabras.

Abordo el tema de la repetición en tres segmentos de la obra diferentes y diversos desde el punto de vista de su adscripción tipológica. En primer lugar, examino la didascalia inicial como pieza del paratexto descriptivo, y lo hago en tres niveles distintos: (a) desde el plano metalingüístico, muestro que la repetición incongruente del término “*anglais*” sugiere que la lengua puede ser concebida más como una cosa —un soporte de ejercicios gramaticales, siguiendo el ejemplo de los manuales de lengua— que como un auténtico instrumento de interacción; (b) desde el plano metaliterario, estudio el fragmento como una alusión burlesca a la función cronotópica del discurso didascálico en la tradición dramática; (c) finalmente, desde el plano lógico y cognitivo, muestro que la extensión ilimitada del término “*anglais*” cuestiona la semejanza y la diferencia como principios de organización de las categorías. En segundo lugar, trato el diálogo que mantienen los esposos Smith a propósito de Bobby Watson, y lo hago recurriendo a las teorías principales que desde la lingüística, la filosofía analítica y la antropología han examinado el concepto de nombre propio, para mostrar cómo el tratamiento que recibe el nombre Bobby Watson lo priva de su función de instrumento de identificación y lo transforma en la pieza móvil de una estructura, acercándolo, aunque

no sin restricciones ni reservas, a la concepción del nombre propio como instrumento de clasificación; asimismo, en este apartado me hago eco de las limitaciones que acarrea la concepción saussuriana del signo como entidad binaria (significante y significado), y definiendo, en cambio, la necesidad que para el análisis del tema tiene la importancia del triángulo significante, significado y referente puesto de relieve por los filósofos del lenguaje anglosajones. Finalmente, estudio el poema “Le Feu” recitado por la criada Mary para mostrar que la repetición de la misma estructura (“*prit / prirent feu*”) en contextos incompatibles vacía el texto de cualquier fuerza referencial y acaba cuestionando no tanto el poema en calidad de poema sino el poema como texto inserto en una obra dramática y, por lo tanto, susceptible de mantener o relanzar la comunicación. Concluyo el artículo haciendo hincapié en el concepto de manipulación referencial (Krysinski) que, junto con los postulados básicos de la comunicación correcta (Revzine) infringidos por *La cantatrice*, da buena cuenta de los textos que han sido objeto de estudio.

## 2. La didascalia inicial: la identidad de lo múltiple

Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit son journal anglais, près d’un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. À côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais (Ionesco, 1954: 11).

Según confesión del propio Ionesco, y como es de sobra conocido, *La cantatrice chauve* se inspira en un manual de conversación de inglés Assimil para principiantes. Es imposible no advertir una alusión a este peculiar hipotexto en la didascalia inicial de la pieza, con la proliferación del término “*anglais*” en todas sus declinaciones de género (masculino y femenino) y número (singular y plural), aunque por supuesto en francés. Esta muy aplicada lección de gramática francesa —que no olvida incorporar también el uso preceptivo de la mayúscula para el adjetivo gentilicio— cobra de inmediato un valor paródicamente metalingüístico, por cuanto es sabido que la lengua inglesa ignora, como regla general, el género gramatical o arbitrario, además de simplificar o diluir la categoría del número como consecuencia del carácter invariable que tienen en inglés tanto el determinante (a excepción del posesivo) como el adjetivo. Ionesco parece así *asimilar* la entrada del lector en el texto al acceso del alumno principiante en un manual de lengua francesa (no en vano, el título inicial de la obra era *L’anglais sans peine*), cuya primera lección —al menos en los manuales de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado— versaba sobre el género y el número del nombre, distinción formal básica por sus consecuencias en la elección no solo de los pronombres, sino también de las desinencias y la concordancia de los adjetivos. Esta repetición de las regulari-

dades gramaticales de un mismo paradigma —de las dieciséis ocurrencias de “*anglais*”, nueve están en masculino y siete en femenino, once en singular y cinco en plural— promueve la idea de que la lengua podría meramente funcionar como una base de ejercicios en lugar de como un auténtico instrumento de comunicación.

Parece confirmarlo el inicio de la primera escena, totalmente acorde con el propósito didáctico. En efecto, si en la didascalia inicial el lector recibe una lección de gramática sobre el género y el número del adjetivo, el texto de las primeras réplicas de Mme Smith acerca de la cena acabada de celebrar imita el estilo constatativo que no pretende reunir o articular los hechos de una “acción”, sino presentar un compendio de léxico y gramática, con independencia de cualquier núcleo temático estable. El texto repasa sucesivamente las formas del artículo partitivo (obsesivamente vinculado, en los manuales, al vocabulario gastronómico, particularmente rico en unidades no contables: “*de la soupe*”, “*du poisson*”, “*de la salade*” “*de l’eau*”) —formas que el debutante no debe confundir con las de la contracción (“*l’huile de la salade*”, “*l’huile de l’épicier du coin*”, “*l’épicier du bas de la côte*”) —, los deícticos espaciales (“*du coin*”, “*d’en face*”, “*du bas de la côte*”), el doble o triple sentido que tiene en francés el adverbio “*bien*” (“*Nous avons bien mangé*”, “*Mary a bien cuit les pommes de terre*”, “*La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire*”, “*Je ne les aime que lorsqu’elles sont bien cuites*”), los numerales cardinales y ordinales (“*deux fois*”, “*trois fois*”, “*troisième fois*”, “*deux premières fois*”), o las estructuras comparativas (“*tu en as pris moins que...*”, “*j’en ai pris beaucoup plus*”, “*J’ai mieux mangé que toi*”, “*D’habitude c’est toi qui manges le plus*”). Los procedimientos del manual son puestos al descubierto por el estilo puramente declarativo de la escena. Así, aunque el lenguaje acabe organizándose en diálogo, lo hace como en los libros escolares en los que la conversación se estanca a causa de la ausencia de acción. Esta ausencia de acción es proporcionalmente inversa a la plenitud de los detalles, que impide al lector o espectador identificar la información relevante. De modo que la funcionalidad de esta lección gramatical vacía de contenido parece ser la de negar la función misma de la primera escena de una obra dramática, tradicionalmente dedicada a la “exposición” del “conflicto”<sup>1</sup>. En la escena final, cuando al aprendiz se le supone mayor destreza lingüística,

1 A propósito de estos dos conceptos, remito a Pavis (2006). En este sentido, la primera escena de *La cantatrice* es una parodia de las escenas de exposición del repertorio clásico, en las que por lo general se transgrede la máxima conversacional de cantidad establecida por Grice (1979: 61), según la cual en los intercambios de la comunicación eficaz no debe darse ni más (como es aquí el caso) ni menos información de la necesaria. Este principio pragmático es raramente respetado por el texto dramático canónico: en tan solo unas líneas solemos saber el tiempo y lugar de la acción, la identidad y motivaciones de los protagonistas, y las razones profundas del conflicto. Por eso gran parte de estos enunciados iniciales están más claramente dirigidos al lector o espectador —quien necesita conocer el contexto argumental en el que se mueve la obra— que a los interlocutores internos de la obra. Una burla evidente de este alarde de la función referencial o cognoscitiva (en los términos de Jakobson) es perceptible en *La cantatrice* en el hecho de que Mme Smith informe a su marido acerca de los platos de la cena, el lugar en el que viven, su situación conyugal o los hijos que tienen en común. Naturalmente, *La cantatrice* viola también, a lo largo de la obra, las otras tres máximas de Grice (*ibid.*: 61-62): la de calidad (sé verídico, o al menos *sincero*), y sobre todo la de relación (sé pertinente, “*relevant*”) y la de modalidad (sé claro, “*perspicuous*”).

lo que está en juego no es ya la morfología o el léxico sino la sintaxis, y en particular el espinoso capítulo de las relaciones lógicas. Las construcciones reflejan la cohesión entre las partes de la proposición por medio de conectores de oposición, tiempo, finalidad, condición, etc. (“mais”, “lorsque”, “pour”, “si”, “tandis que”, etc.). La conexión es el último tramo del trayecto, porque su abandono provoca una completa destrucción del acto comunicativo en el nivel del contenido<sup>2</sup>. El discurso pretendidamente analítico y demostrativo hace aún más evidente, si cabe, la ruptura semántica real. Solo subsiste el *esquema* de la lengua<sup>3</sup>. Por lo demás, la “pulsión de repetición” a la que ceden muchos de los materiales didácticos para el aprendizaje de una lengua extranjera puede proporcionar a sus usuarios la enriquecedora experiencia de apreciar el lenguaje desde fuera, como una cosa, como si fuera visto por un extraño, experiencia a la que por cierto ya se habría enfrentado Ionesco durante su adolescencia, cuando se trasladó de París a Bucarest y tuvo que aprender rumano.

No obstante, la función metalingüística de “*anglais*” va más allá, por cuanto este adjetivo es aquí referido, en más de un caso, a entidades denotadas por nombres cuyas propiedades merecerían adjetivos *calificativos* en lugar de adjetivos *clasificadores*: si es totalmente pertinente hablar de un interior o de un periódico inglés (puesto que uno y otro pertenecen a la clase de los interiores o los periódicos, como los interiores o periódicos españoles, franceses o rusos), lo inglés no parece tener relación alguna con una velada o un silencio, entidades estas abstractas y universales que no admiten un adjetivo de nacionalidad. Cabe recordar que el adjetivo clasificador introduce un ámbito para clasificar un objeto, y que no cumple ninguna función semántica legitimada por la entrada léxica del nombre. Muy al contrario, parece ser la entrada léxica del adjetivo lo que determina principalmente la relación interpretativa que el adjetivo establece con el nombre, de forma similar a como lo haría un adjunto nominal introducido por una preposición (“interior inglés”: “interior de Inglaterra”)<sup>4</sup>. El uso anómalo del adjetivo “*anglais*” destruye aquí gran parte del valor icónico y descriptivo que se le presupone a toda didascalía y, por ende, su carácter de instrucción escenográfica (volveré a ello más adelante). Máxime si, como es el caso, tan solo tenemos tres ejemplos de adjetivos calificativos, por lo demás de muy discutible capacidad evocadora, y en todo caso anulada por la presencia cotextual del adjetivo clasificador. En efecto, “*petite*”, “*grise*” (ambos para “*moustache*”) y “*long*” (para “*silence*”), aunque pertenecientes a tres clases semánticas distintas —la dimensión, el color y la duración, respectivamente—, no dan al texto gran variedad de matices, y parecen vagos e insignificantes al lado del aparentemente concreto y

2 No es que el principiante no deba conocer las relaciones lógicas desde el inicio del aprendizaje, pero en los manuales tradicionales, que tienen como punto de mira la competencia más que la actuación (el saber en lugar del *saber hacer* o del *saber para hacer*), este capítulo suele ser uno de los últimos en ser tratados.

3 Algunos ejemplos: “*Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez acheter l’Irlande pour votre grand-père*”, “*On peut s’asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n’en a pas*”, “*J’aime mieux un oiseau dans un champ qu’une chaussette dans une brouette*”, “*Plutôt un filet dans un châlet, que du lait dans un palais*”, “*Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari*”, “*Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre*” (pp. 71-74).

4 Me baso en la conceptualización de Colette Grinevald (1999).

contundente “*anglais*”. Dos de ellos aparecen además antepuestos al nombre, propiedad que les distingue de los adjetivos clasificadores (además del hecho de poder ir precedidos por un adverbio), y que les asigna un valor muy secundario. Es más: la yuxtaposición inesperada de “*grise*” y “*anglaise*”, junto con la relación consecutiva que parece establecer la coma (moustache “*grise*”, ergo “*anglaise*”, y no a la inversa), sugiere que la función primordial de *cualquier* adjetivo no es la de expresar una cualidad propia del ser u objeto al que se refiere, sino la de clasificar ese ser u objeto dentro de un conjunto, sistema o estructura.

Se advertirá, asimismo, que el uso no pertinente por parte del narrador de un adjetivo supuestamente exento de la menor huella de subjetividad y desprovisto de todo juicio personal —es ese, justamente, uno de los rasgos de los adjetivos clasificadores— es el instrumento gracias al cual este narrador manifiesta su presencia y su potestad de intrusión, lo que subvierte el carácter objetivo e informativo que suele tener el paratexto didascálico, tradicionalmente serio y distante. La mayoría de las veces, en efecto, el texto didascálico aparenta ser el producto de un narrador impersonal y discreto —aunque no ausente— que hace uso de la focalización externa<sup>5</sup>. En calidad de texto tutor (para el lector, pero sobre todo para el escenógrafo y los actores) y comentario parcial de la obra (como casi todo paratexto), se trata sin embargo de una prolongación lógica de la voz presente en el título. Como es conocido, *La cantatrice chauve* nombra en el título a un personaje que nunca aparecerá en escena, lo que plantea sin rodeos (aunque a posteriori, una vez leída la obra en su integridad) la posibilidad de un universo de nominación no fiable<sup>6</sup>. En el mismo sentido, no es extraño que la didascalia inicial de la pieza ponga también de relieve que la voz del narrador, que en el caso del paratexto teatral se confunde fácilmente con la figura del autor implícito o implicado en tanto que instancia “presentadora” del texto<sup>7</sup>, es si cabe más engañosa y contradictoria que las voces ficcionales del diálogo, cuyos actos de referencia son por definición infieles o no fidedignos. Es muy útil a este respecto la distinción que establece Issacharoff (1985: 72-77), en relación con el espacio didascálico, entre objetos miméticos (mostrados) y objetos diegéticos (mencionados), análoga a la dicotomía *showing/telling* en narratología. En la didascalia inicial de *La cantatrice* encontramos objetos *mencionados* que son también *mostrados* (parte

5 Aunque, por supuesto, existen flagrantes excepciones, como la obra de Enzo Cormann (1983) *Berlin, ton danseur est la mort*, que presenta una didascalia en narración homodiegética ulterior: “Il y avait cette cave que Nelle, ma compagne, Elis ma fille, et moi-même occupâmes de mars 1944 à la fin de 1946”.

6 Por lo demás, y ello no es menos conocido, la “cantatrice” solo es mencionada una vez, a petición del bombero —contrafigura del narratario en calidad de personaje proveniente del “exterior” (“*À propos, et la Cantatrice chauve?*”)—, por Mme Smith, quien afirma que “*elle se coiffe toujours de la même façon!*” (p. 70). La ruptura de la relación lógica entre este enunciado y el enunciado del título (mutuamente excluyentes) elimina el referente.

7 El estatuto autorial del paratexto teatral ha sido puesto de relieve por Jean-Marie Thomasseau (1997: 90) de forma especialmente pertinente: “Con su aparente contenido técnico, con su textura casi desprovista por entero de tropos y artificios, y dado que pretende atenerse ante todo a lo que resulta decisivo en el momento de la conversión de la escritura en teatro, el paratexto es, ciertamente, uno de esos tipos particulares de escritura ‘literaria’ ante el que estamos un poco más seguros de que el ‘yo’ del autor —que sin embargo no aparece nunca— no sea el de otro”.

del decorado, el periódico, etc.) y objetos mencionados *no mostrables* por su irrepresentabilidad. Es evidente que estos últimos están explícita y exclusivamente destinados a la lectura, puesto que se trata de falsas indicaciones escénicas no concebidas para orientar el espectáculo ni para aclarar los matices del diálogo. Podríamos decir incluso que esta didascalía, al ir en contra de la función que se le supone por el hecho de incorporar objetos supuestamente mostrados cuya peculiaridad es la de no ser tan siquiera mostrables, puede ser leída como una materialización del poder del autor sobre su texto y, por lo tanto, como un desafío al escenógrafo que quiera transformarlo en espectáculo<sup>8</sup>.

El carácter relativamente autosuficiente y en cierta forma narcisista (“literario”) de esta didascalía no es óbice para que se entrevea en ella un rico juego con la tradición teatral. Una de las convenciones más estables del género dramático es la función cronotópica del discurso didascálico, consistente en proporcionar precisiones sobre la hora del día y sobre el lugar escénico (el decorado y su contenido esencial: muebles y accesorios) en los que debe acontecer el diálogo, y cuya parte esencial figura lo más a menudo al comienzo del texto, en particular cuando se trata de una pieza de decorado único. Un examen de cualquier colección de comedias o comedias dramáticas del teatro francés de finales del XIX de autores como Augier, Sardou, Labiche o Barrière muestra una cantidad nada desdeñable de obras que empiezan con el tradicional “*intérieur bourgeois*” de una casa de campo o de ciudad, un salón “*de rez de chaussée*” que puede dar a un jardín o “*sur une salle à manger*”. Una lectura precipitada puede hacer pensar que Ionesco se limita a sustituir el salón francés de finales del XIX por uno inglés de mediados del XX. La descripción y el aspecto de los personajes sugieren que vamos a leer un drama familiar, consolador y estereotipado, en la línea del teatro naturalista. Sin embargo, basta percibir en la didascalía una imitación burlesca de la función cronotópica de la que hablaba antes para disipar toda duda acerca del carácter paródico de tan confortable retrato. Ya he sugerido cómo Ionesco convertía en un no lugar el espacio de la obra. En cuanto al tiempo, no es necesario internarse en ella para darse cuenta de su funcionamiento aberrante —con esta “*pendule*” que suena sistemáticamente a destiempo<sup>9</sup>—, puesto que los “*dix-sept coups anglais*” con que concluye la didascalía rompen con toda ló-

---

8 Un tema lleno de interés pero que ha generado pocos análisis son las soluciones ideadas por los escenógrafos para trasladar al teatro las didascalías de *La cantatrice*, y que van del más estricto naturalismo —haciendo con ello un flaco favor al texto— al hiperrealismo o la abstracción más distanciadores —lo que sin duda parece más acorde con el propósito de Ionesco. Para no alejarme del objeto de este artículo, se notará la pérdida de capacidad referencial del adjetivo de nacionalidad “*anglais*” como consecuencia de su asignación a entidades que nada tienen que ver con la noción de *lugar*. Ocurre todo en un salón inglés, sí, pero el hecho de que “inglés” sirva para entidades que nada tienen de “inglés” (o de francés, español o ruso) acaba desvirtuando, por contacto metonímico, el valor locativo del adjetivo *incluso en aquellos casos en los que es atribuible*. Mejor pues representar *La cantatrice* en un no lugar. Para un balance crítico sobre la bibliografía en torno a la relación entre texto y representación remito a Pavis (1992).

9 En la escena IX es el propio M. Smith quien da la explicación de ello, explicación por otra parte del todo superflua, a estas alturas, para el lector (aunque no para el bombero): “Mme SMITH.—Nous n’avons pas l’heure, chez nous. POMPIER.—Mais la pendule? M. SMITH.—Elle marche mal. Elle a l’esprit de contradiction. Elle indique toujours le contraire de l’heure qu’il est” (p. 64).

gica. Lo demuestra, por si fuera necesario, la primera intervención, la exclamación de Mme Smith “*Tiens, il est neuf heures*”, que de paso prueba la relación problemática —en este caso, antifrástica— entre la didascalia y el texto.

Si nos situamos en un plano no ya metalingüístico ni metaliterario sino cognitivo, lo que es puesto en duda por la extensión ilimitada de “*anglais*” —extensión implicada por la mezcla de usos congruentes e incongruentes del término (si un silencio puede ser inglés, cualquier objeto, sujeto o concepto pueden serlo)— son la semejanza y la diferencia en calidad de principios de organización de las categorías. Al asignar el adjetivo “*anglais*” a nociones de tal heterogeneidad que nada permite relacionar entre sí (“*intérieur*”, “*soirée*”, “*pipe*”, “*silence*”, “*pendule*”, “*coups*”, etc.), Ionesco cuestiona seriamente la función distintiva de la categoría. Como decía, al tratarse de un atributo de nacionalidad, “*anglais*” no puede, por definición, aplicarse a fenómenos universales: un silencio o un ruido inglés són semántica y lógicamente inadmisibles. Un mundo en el que todo puede ser inglés es un mundo en el que todo se parece o en el que todo puede ser cualquier cosa. El carácter ilimitado de la inclusión hace estallar la categoría misma, cuya existencia depende tanto o más de la exclusión que de la inclusión.

La didascalia inicial de *La cantatrice* parece ilustrar la transformación de lo múltiple en lo idéntico no solo en el nivel de la *elocutio* —por la repetición misma del término “*anglais*”—, sino también en el de la *dispositio* —por el lugar que ocupa dicha repetición. En efecto, no me parece casual que todos y cada uno de los sintagmas del texto, y por ende sus siete segmentos principales (separados por un punto), concluyan sistemáticamente con “*anglais*”: a partir del segundo sintagma, y por lo tanto de la segunda ocurrencia del adjetivo (“*avec des fauteuils anglais*”), cada sintagma representa un bloqueo o una salida ciega —como en un laberinto—, y, al menos parcialmente, nos hace regresar al anterior, en un pertinaz retorno de lo mismo. A pequeña escala, esta suspensión del avance descriptivo por medio de la repetición anticipa el mundo recurrente y recursivo al que nos invita a entrar la didascalia final, con su instrucción de que los Martin estén sentados “*comme les Smith au début de la pièce*” y profieran exactamente las mismas réplicas que ellos en la primera escena. El intercambio de roles —puesto que podemos aventurar que si los Martin pasan a desempeñar el papel de los Smith estos van a hacer lo propio en relación con los Martin— revela la inestabilidad misma de los locutores, y, con ella, la de los enunciados que estos profieren<sup>10</sup>. Como nos han

10 Del intercambio de roles entre los Smith y los Martin tenemos un anticipo momentos antes, en la misma escena XI, cuando aparecen mencionados Sully Prudhomme y François Coppé: “Mme SMITH.—N’y touchez pas, elle est brisée. / M. MARTIN.—Sully! / M. SMITH.—Prudhomme! / Mme MARTIN, M. SMITH.—François / Mme SMITH, M. MARTIN.—Coppée / Mme MARTIN, M. SMITH.—Coppée Sully! / Mme SMITH, M. MARTIN.—Prudhomme François” (p. 78). El verbo “*toucher*” (primera intervención) evoca una reminiscencia literaria: la cita del verso 12 de “Le vase brisé” de Sully Prudhomme (“*N’y touchez pas, il est brisé*”), que motiva a su vez la cita del nombre de su autor (Sully Prudhomme) y, acto seguido, la del nombre de un poeta del mismo estilo (François Coppée). Los nombres de pila acaban intercambiándose y situándose después de los apellidos, en una estructura quiasmática. El intercambio de parejas viene dado por la circunstancia de que las cuatro intervenciones finales son proferidas por dos personajes de parejas distintas. La duplicidad enunciativa prepara pues el carácter híbrido del enunciado.



enseñado la lingüística de la enunciación y la pragmática, un enunciado autónomo, liberado de su locutor —y que, por tanto, puede ser *capturado* por cualquier otro locutor— corre el riesgo de perder su valor semántico y referencial.

### 3. Bobby Watson: la multiplicidad de lo mismo

M. SMITH, *toujours dans son journal*.

—Tiens, c'est écrit que Bobby Watson est mort.

Mme SMITH. —Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?

M. SMITH. —Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement, il y a un an et demi. [...]

Mme SMITH. —La pauvre Bobby.

M. SMITH. —Tu veux dire "le" pauvre Bobby.

Mme SMITH. —Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble. Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances. Tu la connais?

[...]

M. SMITH. —Heureusement qu'ils n'ont pas eu d'enfants.

Mme SMITH. —Il ne leur manquait plus que cela! Des enfants! Pauvre femme, qu'est-ce qu'elle en aurait fait!

M. SMITH. —Elle est encore jeune. Elle peut très bien se remarier. Le deuil lui va si bien.

Mme SMITH. —Mais qui prendra soin des enfants? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils?

M. SMITH. —Bobby et Bobby comme leurs parents. L'oncle de Bobby Watson, le vieux Bobby Watson est riche et il aime le garçon. Il pourrait très bien se charger de l'éducation de Bobby.

Mme SMITH. —Ce serait naturel. Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson, la fille de Bobby Watson. Comme ça, la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier. Elle a quelqu'un en vue?

M. SMITH. —Oui, un cousin de Bobby Watson.

Mme SMITH. —Qui? Bobby Watson?

M. SMITH. —De quel Bobby Watson parles-tu?

Mme SMITH. —De Bobby Watson, le fils du vieux Bobby Watson l'autre oncle de Bobby Watson, le mort.

M. SMITH. —Non, ce n'est pas celui-là, c'est un autre. C'est Bobby Watson, le fils de la vieille Bobby Watson la tante de Bobby Watson, le mort.

Mme SMITH. —Tu veux parler de Bobby Watson, le commis-voyageur?

M. SMITH. —Tous les Bobby Watson sont commis-voyageurs. (Ionesco, 1954: 16-19)

¿Hombre o mujer?, ¿joven o viejo?, ¿con o sin hijos?, ¿vivo o muerto? En el famoso episodio relativo a Bobby Watson asistimos a la proliferación no ya de un mismo atributo ("*anglais*") para realidades incompatibles, sino de un mismo nombre propio ("*Bobby Watson*") para seres de la misma familia, y además opuestos en lo concerniente al sexo, la edad

o el mismo estado biológico. Como se ve, un nombre propio hasta tal punto elusivo y proteiforme deja de ser unívoco y estable en relación con su referente. Como ocurre a menudo en la obra de Ionesco, el exceso de presencia y la multiplicación sin límite ponen de manifiesto la ausencia y el aniquilamiento. En esta secuencia, el programa experimental del autor pone pues en primer plano la problemática literaria del nombre propio y su impacto en el proceso de la lectura y la descodificación del texto. Es conocido que en este proceso tiene una importancia capital el estatuto referencial de los enunciados ficcionales, máxime si dichos enunciados son nombres propios —la expresión referencial más concisa y menos ambigua de todas. Por supuesto, no estoy sugiriendo que pueda defenderse en modo alguno ningún procedimiento de validación experimental o conceptual de los enunciados de ficción. Sin embargo, el hecho de que la ficción esté más allá de lo verdadero y lo falso (Genette, 1991: 20) y ponga entre paréntesis el valor referencial y el estatuto ontológico de las representaciones que induce no significa que no juegue a *simular* dicho valor y dicho estatuto, aunque sea, como es aquí el caso, por negación —por mucho que los postulados saussurianos y estructuralistas hayan priorizado la diferencia en lugar de la referencia, prioridad que por fortuna ha sido contrarrestada por los estudios provenientes del ámbito anglosajón<sup>11</sup>.

La problemática del nombre propio en relación con la referencialidad ha sido y sigue siendo motivo de controversia entre teóricos provenientes de muy diferentes ámbitos, desde la lingüística hasta la antropología, pasando por la semiología y la filosofía analítica. Resumiendo, se puede considerar el nombre propio bajo tres puntos de vista distintos (el segundo y el tercero, divergentes): (1) como término vocativo en la comunicación alocutiva: lo usamos para llamar, saludar, advertir, invocar, o prohibir al otro, intimando o no con él; (2) como término de referencia en la comunicación delocutiva (es un instrumento para *evocar* al otro), y (3) como término de clasificación en el discurso social (con él *situamos* al otro).

En la anécdota relativa a Bobby Watson, la primera perspectiva (1) está descartada de entrada: Bobby Watson no puede ser objeto de ninguna comunicación alocutiva, puesto que no es interlocutor en el diálogo que sobre él mantienen los Smith. Se notará, por lo demás, que en *La cantatrice* escasea el uso de la interpelación por medio del nombre propio, lo que, tratándose de un texto dramático, es revelador del fracaso que sufre en la obra la nominación como forma de identificación. En efecto, los personajes no parecen reconocer la fuerza de individuación que el nombre ejerce hacia ellos mismos, y por eso no lo utilizan para dirigirse a los demás. “*Notre nom est Smith*” (p. 11), dice una sorprendida Mme Smith, o si se quiere, en una lectura más literal, depositando en el nombre la razón explicativa de la buena cena —estableciendo, pues, una conexión semántica privada de toda lógica argumentativa—; o “*Je suis la bonne*”, afirma Mary (p. 21), sustituyendo el nombre por la función profesional. Los

11 Remito en particular al esclarecedor estudio de Whiteside (1987). En otro lugar (Besa, 2008) me he ocupado de la importancia del nombre propio —en particular de los topónimos que remiten a realidades probadas en el incipit de *Le père Goriot*— en relación con el fenómeno de la inmersión mimética analizado por Jean-Marie Schaeffer en *Pourquoi la fiction?*

cuatro únicos casos de interpelación nominal tienen por objeto, por una parte, Mary —en boca de Mme Smith (“*Ma chère Mary*”, “*Ma petite Mary*”, p. 22 y p. 68 respectivamente)—, y, por otra, Mme Smith (también en dos ocasiones), por parte del jefe de los bomberos (“*Madame Smith*”, pp. 43-44). En cuanto a los nombres “Élisabeth” (“*Élisabeth, je t’ai retrouvée!*”, p. 30) y “Donald” (“*Donald, c’est toi, darling!*”, p. 31) que se dirigen respectivamente M. y Mme Martin en la escena IV, se trata de una falsa interpelación, puesto que esta concluye una larga escena de reconocimiento que no es sino una caricatura de la anagnórisis aristotélica. En efecto, acto seguido a la pronunciación de estos nombres, Mary revela que los Martin se han equivocado en su deducción de que son marido y mujer, sembrando la duda acerca de sus identidades: “*Élisabeth n’est pas Élisabeth, Donald n’est pas Donald [...] Il a beau croire qu’il est Donald, elle a beau se croire Élisabeth. Il a beau croire qu’elle est Élisabeth. Elle a beau croire qu’il est Donald : ils se trompent amèrement. Mais qui est le véritable Donald? Quelle est la véritable Élisabeth?*” (pp. 31-32). En todo caso, la escena no cumple con su tradicional rol en el drama, puesto que no hace progresar la acción, y mucho menos la resuelve.

Lo que está en juego en *La cantatrice* son los puntos de vista (2) y (3) del nombre propio. El punto de vista (2) es el que impera entre teóricos como Mill, Russell, Gardiner o Kripke, y es la postura dominante en la actualidad. Según esta línea de pensamiento, interesada principalmente en el *funcionamiento* de los nombres propios, estos denotan pero no connotan; no significan, sino que *designan* a un individuo sin describirlo ni decir nada de él. Son, según la famosa fórmula de Kripke (1982), “designadores rígidos”, es decir, términos que designan al mismo individuo en todos los mundos posibles en los que este individuo existe, por lo que son usados con la intención de darles siempre la misma referencia, fijada por un “rito bautismal”. Dicho más lacónicamente, los nombres propios tienen esencialmente una referencia, pero no sentido:

A proper name is a word or a group of words recognized as indicating or tending to indicate the object or objects which it refers to by virtue of its distinctive sound alone, without any regard to any meaning possessed by that sound from the start, or acquired by it through association with the said object or objects thereby identified (Gardiner, 1954: 43).

En clara oposición a esta tesis, y preocupados no ya por el funcionamiento sino por la *función* del nombre propio, pensadores como Frege, Moore, Searle o Lévi-Strauss defienden el punto de vista (3): los nombres propios siempre *significan*, porque no hay denotación sin connotación, ni nombre sin presuposición descriptiva. Los nombres propios tienen esencialmente un sentido, pues, y solo de manera contingente una referencia. Nombrar implica siempre, como mínimo, clasificar:

Le choix [en cuanto a los usos del nombre propio] n’est qu’entre identifier l’autre en l’assignant à une classe, ou, sous couvert de lui donner un nom, de s’identifier soi-même à travers lui. On ne nomme donc jamais: on classe

l'autre si le nom qu'on lui donne est fonction des caractères qu'il a, ou on se classe soi-même si, se croyant dispensé de suivre une règle, on nomme l'autre "librement": c'est-à-dire en fonction des caractères qu'on a. Et, le plus souvent, on fait les deux choses à la fois (Lévi-Strauss, 1962: 218-219).

A mi modo de ver, la anécdota sobre Bobby Watson revela un deslizamiento del punto de vista (2) al punto de vista (3) acerca del nombre propio, es decir, un transvase del nombre propio entendido como instrumento de denominación al nombre propio entendido como instrumento de clasificación, en consonancia, por otra parte, con lo que hemos tenido ocasión de ver en el primer apartado del presente artículo en relación con el adjetivo "*anglais*". El referente muere, pero se gana en sentido —aunque dicho sentido sea, paradójicamente, un sinsentido. Veámoslo.

Bobby Watson es lógicamente imposible como personaje. Desde el inicio ("*le*" / "*la*" "*pauvre Bobby*"), el diálogo entre los Smith destruye la segunda forma de identificación (2), la que opera en el discurso referencial de la comunicación cotidiana, en la que dos interlocutores consiguen coreferir a un individuo único (pues el nombre no obtiene su valor coreferencial más que en una interacción de comunicación), y en la que se reduce pragmáticamente cualquier ambigüedad. La anécdota muestra el bloqueo de la referencia como resultado de la generalización excesiva del nombre por medio de la repetición. Es sabido que el principio mismo de la nominación está subordinado a la repetición; pero la coherencia de un universo, sea de personas, cosas o lugares, depende de una nominación *estable*. Aquí, el nombre como dispositivo de individuación fracasa por todas partes. El *denotatum* cambia a cada enunciado, incluso de sexo —si en inglés los nombres comunes no tienen género gramatical, en *La cantatrice* no tienen género sexual los nombres propios—, destruyendo la singularidad misma del nombre propio como designador rígido. El nombre es *proprio* por *contextualización*. Y aquí cada locutor determina la identidad de un/a Bobby en particular cuya existencia no va más allá de la intervención que lo/a nombra, por lo que la eliminación de la relación contextual entre las intervenciones convierte a cada una de ellas en un satélite aislado. La multiplicidad de contextos para una misma invariante, contextos por lo demás inconciliables y mutuamente excluyentes, es un claro ejemplo de subversión referencial y onomástica<sup>12</sup>. A falta de coordenadas espaciotemporales fiables, el lector se ve obligado, para los fines de la identificación, a recurrir a los atributos de la persona. Pero también esta estrategia, prevista según la lógica implacable del diálogo, se ve inmediatamente anulada: M. Smith bloquea esta solución propuesta por su esposa atribuyendo a todos los nombrados el mismo atributo de "*commis voyageurs*", por lo que este deja de tener valor particulari-

12 Issacharoff (1985: 118) atribuye la comicidad de estos casos de incompatibilidad al mecanismo de la bisociación propuesto por Arthur Koestler en *The Act of Creation*: teniendo en cuenta los atributos mencionados, en cada etapa de la anécdota se da una colisión —entre lo vivo y lo muerto, el hombre y la mujer, la bella y la fea, todos ellos nombrados Bobby Watson. En *Le Rire*, Bergson (1956: 73-74) precisa por su parte que "une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes et qu'elle peut s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents".

zador e identificativo. Diríase que Ionesco aplica al lenguaje natural —uno de cuyos principales postulados es el de la *reducción*, derivada del conflicto entre el mundo a describir (infinito) y el tiempo (limitado) del acto de comunicación— potencialidades propias de sistemas que presuponen la amplitud máxima de la descripción; pienso, por ejemplo, en sistemas de los que da cuenta la lógica matemática, como la lengua Lincos (*lingua cosmica*) que ideó Freudenthal en 1960.

Ionesco trata el nombre propio como común u ordinario por su capacidad, en una misma escena, de *deslizarse* de un plano referencial y semántico a otro<sup>13</sup>. En un mundo donde reina la multiplicidad y la multiplicación de lo mismo, la denominación con el nombre no vale mucho más que la ausencia de nombre. La designación bajo una misma etiqueta de una relación virtualmente infinita de entes que, precisamente por dicha designación, devienen sujetos-objetos indistintos —imposible no pensar en el principio leibniziano de los indiscernibles— provoca una risa muy trágica: pone al descubierto la producción supernumeraria de la fabricación en serie de la modernidad. La apelación “Bobby Watson” abandona el individuo a la impersonalidad. El significado que queda solo puede ser general o conceptual, aplicable a una situación hipotética en la que los individuos serían inidentificables. Este juego insólito con un nombre que rechaza singularizarse y que convierte a Bobby Watson en un ente elusivo —una suerte de fulano o de don nadie, un “monsieur/madame tout le monde”— es la plasmación más ostensible y aparatosa de diferentes técnicas o tácticas de *anonimización* con que Ionesco lleva a cabo su programa metalingüístico. Bobby Watson, precisamente por su paradójica existencia colectiva, aparece como el personaje-tipo de un universo degradado. También el jefe de los bomberos será anónimo, como anónima es la cantante que da nombre al título (ambos son tan solo designados por su función profesional, “*cantatrice*” y “*Capitaine des Pompiers*”, aunque él es al menos visible). En cuanto a las parejas protagonistas, sabemos no solo que están privadas de nombre propio (ya hemos visto que cuando este aparece, en el caso de los Martin, es inmediatamente objeto de burla), sino que se ven reducidas, además, a unos apellidos *comunes* a fuerza de banales, y por ello intercambiables (como sugiere la última didascalía). En cuanto a la criada, es difícil encontrar un nombre menos singular que Mary. Por supuesto, la anonimización deshumaniza. Sea, pues, por exceso o bien por defecto, una misma ausencia desacredita el nombre propio en calidad de correlato singular de una entidad individual.

Mención aparte merecen los nombres propios de personajes ficcionales que no aparecen nunca en escena, y cuya función principal es precisamente la de no tener impacto alguno en la lógica accional. Son mencionados ya en la primera escena, particularmente *lujosa* en este sentido, Hélène y Peggy (hijas de los Smith), Popesco Rosenfeld (tendero búlgaro), el

13 Siguiendo a Ullmann (1962: 76), podríamos decir que Bobby Watson no es nombre propio al no cumplir su función de identificar “a person or object by singling it out from among similar items”, y es común, en cambio, por su función de “to subsume particular specimens under a generic concept (e.g. say various houses, irrespective of material, size, colour or style under the class concept ‘house’)”.

doctor Mackenzie King, los Johns (vecinos de los Smith) y Mrs. Parker (paciente de King). En cuanto a los nombres efectivamente existentes (referentes del mundo real, sean antropónimos o topónimos), Benjamin Franklin, Balzac, Londres, Manchester, Sully Prudhomme y François Coppée (para los dos últimos, remito a la nota 11) resultan tan inverosímiles y carentes de fundamento como los referentes ficticios. Cuando Mme Martin se exclama, por ejemplo, “*Bazar, Balzac, Bazaine!*” y M. Martin continúa: “*Bizarre, beaux-arts, baisers!*” (p. 79), los nombres propios Balzac y Bazaine no designan ni al autor de *La Comédie humaine* ni al vencido de la guerra francoprusiana de 1870. Solo los motiva la función poética. Si, como opina Barthes (1993-1995, vol. 2: 618), “*toute subversion, ou toute soumission romanesque, commence [...] par le Nom propre*”, está claro que en *La cantatrice* el nombre propio es un agente subversivo.

Decía más arriba que, a mi parecer, la anécdota sobre Bobby Watson era significativa de un desplazamiento del punto de vista (2) al punto de vista (3). Si en *La cantatrice* el nombre no es idéntico al sujeto, ni tan solo su más fiel o más próximo representante, es que no es tanto el individuo quien lleva el nombre, sino el nombre quien lleva al individuo<sup>14</sup>. Queda claro que el nombre no aparece en la obra como el garante de la referencia y de la unicidad del sujeto, y quizás no sea casual que el episodio Bobby Watson haga un uso importante de términos del campo léxico de la muerte, literalmente (“*mort*”, “*décès*”) o por asociación (“*enterrement*”, “*cadavre*”, “*condoléances*”, “*veuve*”, “*deuil*”, “*se remarier*”, etc.). ¿Alusión, quizás, a la “muerte del referente”? Sea como fuere, es en este punto donde debemos recuperar el punto de vista (3). Recordemos que para la antropología estructural levistraussiana los individuos forman realmente parte de su sociedad a partir de la nominación que los hace ingresar en el orden simbólico y social. En este sentido, los nombres propios están muy lejos de ser “*simples sonorités distinctives*” (Lévi-Strauss, 1962: 243): son marcadores genealógicos y territoriales, indicativos de *clase*, un poco como los nombres de las especies. Cabe recordar que la clase es para Lévi-Strauss un sistema significante. Quien dice sistema dice código, es decir, significación.

*La cantatrice* retoma esta formulación para ofrecer de ella, como era de esperar, una versión esquemática y pintoresca, o si se quiere desgastada o envilecida, en todo caso desprovista de cualquier trascendencia o solemnidad. Vivo o muerto, hombre o mujer, joven o viejo, guapa o fea, con o sin hijos, casada o viuda, tío o sobrino... Bobby Watson es el significante único de un conjunto indefinido de piezas que funcionan por binomios de opuestos. Estos opuestos saltan de una casilla a otra, como unidades que se sustituyen y excluyen unas a otras dentro de una estructura que funciona por diferencias (‘padre’ es ‘padre’ porque no es ‘madre’), aunque vacía por su alto grado de abstracción. Ionesco parece cuestionar, en un coqueteo de ecos prederridianos, los binarismos esencialistas de la cultura occidental que nos sitúan, *volens nolens*, como miembros de una clase. Y diferencia también es *diferimiento*:

14 Recordemos la sentencia nominalista de Mme Smith: “*Elle s’appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l’un de l’autre quand on les voyait ensemble*” (p. 17).

basta, para darse cuenta de ello, con hacer una lectura connotativa del “*commis-voyageur*” — desplazamiento, relanzamiento, aplazamiento—, la categoría-clase del viajante de comercio que no puede en modo alguno unificar todos los Bobby Watson y detener por tanto el proceso ilimitado de la semiosis.

En definitiva, pues, el nombre propio hace aquí las veces de un individuo en tanto que *ocupante* de un lugar singularizado en el estado civil y el sistema parental y social. El nombre es entonces *propio*, paradójicamente, en virtud de la *clasificación*. Paradójicamente, porque es precisamente el hecho de formar parte de una *clase* (vivo, hombre, joven, soltero, padre, etc.), y por lo tanto de un conjunto de elementos *comunes*, lo que confiere valor al nombre como *propio*. Muere pues el nombre propio como referencia, pero parece seguir vivo, como los nombres comunes (y en Ionesco, los adjetivos), en calidad de instrumento de clasificación. Sabemos sin embargo que cuando un mismo nombre prolifera en una familia, con la finalidad en general de conferir a los miembros desaparecidos un modo de existencia después de la muerte, se convierte en un concepto, lo que exige el empleo de determinantes con el fin de identificar a su portador sin ambigüedad. Es este, por supuesto, el vacío que el texto de Ionesco no cubre<sup>15</sup>.

#### 4. El antipoema “Le Feu”: la repetición como recurrencia no previsible

Les polycandres brillaient dans les bois  
Une pierre prit feu  
Le château prit feu  
La forêt prit feu  
Les hommes prirent feu  
Les femmes prirent feu  
Les oiseaux prirent feu  
Les poissons prirent feu  
L'eau prit feu  
Le ciel prit feu  
La cendre prit feu  
La fumée prit feu  
Le feu prit feu  
Tout prit feu  
Prit feu, prit feu (pp. 68-69)

“*Ça m'a donné froid dans le dos...*”, se exclama Mme Martin después de oír el poema “Le feu” recitado por Mary, quien en la escena anterior (la VIII) ha estado insistiendo en vano para explicar, a su vez, “*une anecdote*”, siguiendo el ejemplo del bombero (a quien debemos “Le Chien et le boeuf”, “Le Coq” y “Le Rhume”), de M. Smith (“Le Serpent et le renard”) y

---

15 Ionesco va a sistematizar el procedimiento, bajo un modo sin duda más lúdico, en uno de sus *Contes pour enfants de moins de trois ans*, que al parecer escribió basándose en los que él mismo narraba a su hija Marie-France. En el “Conte numéro 1”, todos los miembros de la familia Jacqueline se llaman Jacqueline (en el segundo, “Conte de papa”, un padre juega a cambiarles el nombre a las cosas).

de Mme Smith (“Le Bouquet”). La reacción discordante de Mme Martin manifiesta a la perfección el sentimiento de cualquier lector: el empleo del sintagma verbal “*prit feu*” en contextos incompatibles convierte el poema en un texto incoherente, de ahí su (relativo) fracaso semántico. Como en el juego de las historietas que explican los personajes en la escena VIII —un ejercicio metaliterario por su parodia del uso y abuso que hace del relato intercalado en tanto que historia encerrada en sí misma cierta tradición de la narrativa y también (aunque en mucho menor grado) del drama—, no subsiste del poema como tal más que la apariencia de la forma, es decir, básicamente, su disposición en versos. Su justificación contextual es pobre, aunque sin duda mayor que la de las “anecdotes”: por mucho que el poema pueda parecer el colmo de la gratuidad, no es casual que Mary recite un texto sobre el fuego, puesto que con él dice querer rendir honores al jefe de los bomberos, su antiguo amante. “*C’est elle qui a éteint mes premiers feux*”, dice momentos antes él (y no ella, como quiere el tópico): el fuego aparece pues como una metáfora transparente de la libido<sup>16</sup>.

De la misma forma, pues, que el adjetivo “*anglais*” y el nombre propio “*Bobby Watson*” pierden todo sentido si se aplican sin discriminación a cualquier realidad y a cualquier ser humano, “*prit/privent feu*” pierde toda razón de ser si se puede predicar de cualquier fenómeno. En los tres casos, el texto se basa en el principio de la repetición como recurrencia no previsible —y, por ende, no *creíble*— con fines de subversión semántica, pero en el último el procedimiento no afecta a un solo lexema, sino a todo un enunciado. No obstante, a mi modo de ver el grado de aceptabilidad del poema no flaquea hasta el quinto verso. Aunque la palabra “*polycandre*” no figure en los diccionarios de francés, y por lo tanto el lector se plantee la posibilidad de que se trata de un neologismo, Shapira (1985: 209) recuerda oportunamente que sí existe en rumano “*policandru*”: su significado es “candelabro”, lo que justifica su empleo metonímico (el objeto por el efecto) en el contexto de un poema sobre el fuego. Issacharof (1985: 156-157) opina en cambio que se trata de un neologismo que remite a “*polyandre*” (*poli* + *andros*): mujer con varios maridos, o planta con varios estambres, y que el microcontexto de los primeros versos (“*bois*”, “*forêt*”) privilegia el sentido botánico del término. La “*c*” sería para Issacharoff una epéntesis con la función de impedir o dificultar la referencia normal y focalizar el interés del lector en el término deformado y, por tanto, excepcional (como la “*merdre*” de Jarry). Es posible que Ionesco juegue con los dos sentidos del término. Sin embargo, me parece mucho más pertinente el primero, por cuanto la tendencia general de los textos de Ionesco no es, precisamente, la de interceptar o paralizar la comprensión del texto desde su *primer* enunciado (el uso de “*anglais*” es perfectamente coherente en sus primeras ocurrencias, y lo mismo se puede decir de la primera ocurrencia de “*Bobby Watson*”). En eso, el discurso de Ionesco se muestra perfectamente acorde con la dinámica paradójica de todo texto, que como tal debe, por una parte, respetar el carácter suce-

16 Por supuesto, el reconocimiento mutuo entre Mary y el bombero como antiguos amantes es una nueva escena de anagnórisis, aunque menos abiertamente que la que protagonizan los Martin. En todo caso, también aquí la revelación carece de la menor trascendencia argumental.



sivo, y por ende temporal, del lenguaje, y, por otra, disponer *retrasos* en el flujo del discurso, lo que Barthes llama “morfemas dilatorios” —como el equívoco, la respuesta parcial, la respuesta suspendida y, por supuesto, el *bloqueo* (Barthes, 1970: 24). No se puede bloquear lo que no ha empezado todavía; lo pone de manifiesto el aspecto imperfectivo del verbo del incipit (“*brillaient*”), usado para proveer el decorado general de la acción. Esta solo arrancará en el segundo verso, ya en “*passé simple*”; en este sentido, el poema es en gran parte un anti-poema: se parece menos a un poema que a las historietas intercaladas de la escena anterior. En conclusión, el incipit no es ningún *sinsentido*, sino una *promesa de sentido*. Por eso, una vez aceptada la hipótesis de que los candelabros pueden ser los causantes del fuego, los tres primeros usos de “*prit feu*” no dejan de ser literales.

El contexto común e incluso banal que dan a “*prit feu*” los vocablos “*pierre*”, “*château*” y “*forêt*” pone más de relieve, si cabe, las incompatibilidades referenciales de “*prit feu*” a partir del verso 5. Sin duda, podemos establecer cuatro subconjuntos o bloques de contenido de dos lexemas: (1) “*hommes*” y “*femmes*”, (2) “*oiseaux*” y “*poissons*”, (3) “*eau*” y “*ciel*”, y (4) “*cendre*” y “*fumée*” son nociones fácilmente vinculables, y no es difícil, además, advertir nexos entre estos subconjuntos (los dos más evidentes son los que acercan “*oiseaux*” a “*ciel*” y “*poissons*” a “*eau*”). No obstante, y en eso sí lleva razón Issacharoff, ningún contexto permite dar cuenta del poema *en su conjunto*. La yuxtaposición de incongruencias semánticas subvierte “le principe de convention ou de règle sémantique stable” (*ibid.*: 157); dada la incompatibilidad de los diversos contextos, insistirá en otro lugar (Issacharoff, 1990: 99), “aucune règle ne tient”. Si pueden encenderse el cielo o una sustancia tan intrínsecamente apira como el agua, puede encenderse todo, lo que vacía “*prit feu*” de su carga semántica, un poco como le ocurre al vocablo “*chat*” en la famosa escena de seducción de *Jacques ou la soumission*<sup>17</sup>. Arde incluso lo que queda después del fuego, como la ceniza o el humo. No obstante, uno podría retroceder y dar a las luces de los candelabros del incipit el valor metafórico de estrellas que despiden calor, lo que nos autorizaría a leer el poema como una especie de panegírico heraclítico al fuego en tanto que principio y fin de todas las cosas. Pero esta lectura ingenuamente filosófica —y optimista, al fin y al cabo, puesto que no deja de *normalizar* el texto al conferirle un mensaje, por apocalíptico que este sea— es anulada por la interpretación en clave metalingüística que suscitan los dos últimos versos. Según esta interpretación, en efecto, lo que acaba ardiendo, después del fuego (nótese el uso pseudológico de “*Le feu prit feu*”), es la acción misma de arder y, por

17 ROBERTE II.—Dans la cave de mon château, tout est chat... JACQUES.—Tout est chat. ROBERTE II.—Pour y désigner les choses, un seul mot: chat. Les chats s'appellent chat, les aliments: chat, les insectes: chat, les chaises: chat, toi: chat, moi: chat, le toit: chat, vingt: chat, trente: chat, tous les adverbes: chat, toutes les prépositions: chat. Il y devient facile de parler... JACQUES.—Pour dire: dormons, chérie... ROBERTE II.—Chat, chat. JACQUES.—Pour dire: j'ai bien sommeil, dormons, dormons... ROBERTE II.—Chat, chat, chat, chat. JACQUES.—Pour dire, apporte-moi des nouilles froides, de la limonade tiède, et pas de café... ROBERTE II.—Chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat. JACQUES.—Et Jacques et Roberte? ROBERTE II.—Chat, chat. (*Elle sort sa main à neuf doigts qu'elle avait tenu cachée sous sa robe*) (Ionesco, 1981: 129).

lo tanto —dado que “*prit feu*” es el núcleo en torno al cual se organiza todo el texto—, el propio poema. Para advertirlo, basta con prescindir de la coma en “*prit feu, prit feu*”, lo que nos permite pensar que el fin que persigue Ionesco con este texto no difiere mucho del que perseguía con las historietas de la escena anterior: poner de manifiesto los accidentes de la comunicación, el fracaso estrepitoso de la interacción verbal (lo traduce muy bien la respuesta nihilista de Mme Martin). Sin duda, la función poética podría dar cuenta del poema, aunque cabe precisar que solo de forma perversa, por cuanto para Jakobson lo que cuenta es la *equivalencia* —no la igualdad—, la *similitud* —no la identidad. Ni las historietas ni el poema son pues alternativas a la conversación: unas y otro se revelan inútiles, aburridamente anticlimáticos. Por mucho que los personajes usen el lenguaje convencional del suspense, la sorpresa y la revelación<sup>18</sup>, fracasan en su intento de relatarse historias unos a otros. Estos constructos verbales, arbitrarios y desprovistos de contexto, carecen de toda gracia y más que divertir importunan a los oyentes.

Veamos pues qué mundo expresa (o a qué mundo aboca) la repetición de una misma unidad (sea “*anglais*”, “*Bobby Watson*” o “*prit feu*”) en contextos mutuamente excluyentes. En *La cantatrice*, la repetición supone la negación del principio aristotélico de no contradicción y revoca la definición de referencia según la cual esta sería la relación entre una expresión y aquello a lo que corresponde, demostrando la no pertinencia del criterio de lo verdadero y lo falso. En un artículo muy estimulante sobre la manipulación referencial en el drama moderno, Krysinski (1987) muestra cómo el modelo tripartido de Frege ayuda a dar cuenta de *La cantatrice* en términos de manipulación de los signos verbales. En *La cantatrice*, dice Krysinski, la relación tripartita entre signo (*Zeichen*), referente (*Bedeutung*) y referencia (*Sinn*) se ve constantemente interrumpida por enunciados que impiden reconstruir el vínculo semántico. La manipulación generada por la expectativa de relación entre el título y el texto —puesto que el primero no acabará imponiendo al segundo más que una restricción referencial muy pobre— se extiende al resto de la obra, cuyos personajes no comparten los mismos referentes que sus interlocutores, ni, por supuesto, los de los lectores y espectadores de la pieza. En un sentido análogo pero partiendo de los factores de la comunicación de Jakobson, Olga e Isaak Revzine (1971: 250-251) estudian cómo Ionesco subvierte lo que ellos llaman “postulados de la comunicación normal”. Son siete en total: (1) el postulado de determinismo (la realidad está ordenada de tal forma que, al menos para ciertos acontecimientos, es posible establecer ciertas causas); (2) el de memoria común (emisor y receptor comparten el mismo modelo de mundo, y por ello tienen una memoria común); (3) el de facultad de pronóstico (el modelo de mundo común permite hacer ciertos pronósticos acerca del futuro); (4) el de informatividad (el emisor debe comunicar al destinatario nuevas informaciones); (5) el de identidad (emisor y destinatario viven en la misma realidad, puesto que la identidad del objeto no

18 “Oui, oui, des anecdotes, bravo!”, “C’est intéressant”, “C’est pas mal”, “C’est terrible”, “Oh, charmant!”, “Curieuse histoire. Presque incroyable”, “Il y a pourtant une certaine chaleur dans ces vers”, “J’ai trouvé ça merveilleux” (pp. 54-69).

cambia mientras se está hablando de él); (6) el de verdad (el texto debe contener al menos algunos enunciados verdaderos), y (7) el de reducción (el texto debe describir la realidad con cierto grado de reducción, proporcionada por la memoria común y la facultad de pronóstico, es decir, el segundo y tercer postulados). Me parece que en *La cantatrice* el funcionamiento aberrante de la repetición hace estallar estos siete postulados, relacionables, claro está, con las máximas de la conversación de Grice (en especial las máximas de la cantidad, la calidad y la relación) y el principio de la unicidad del contexto señalado por Issacharoff.

Puede considerarse la repetición como la base creadora universal que rige toda comunicación, desde la unidad mínima del significante hasta la integridad de la obra. Sin embargo, la repetición pierde toda razón de ser sin la fuerza positiva de la diferencia, so pena de vivir en un mundo de datos, situaciones y acciones equiparables o *equiprobables*. Dado que en *La cantatrice* se infringe sistemáticamente la *predictibilidad* como norma reguladora de la repetición, podemos concluir que en esta obra la repetición traduce la idea de que lo real no puede ser objeto de particularización por medio de la diferenciación lingüística, por lo que acaba desprovisto de todo contenido específico.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1993-1995. *Oeuvres complètes* (3 vols.). Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*. Paris, Seuil.
- BERGSON, Henri. 1956. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, PUF.
- BESA, Carles. 2008. "Référence et immersion mimétique: notes sur l'incipit du *Père Goriot*" in *Romance Quarterly*, vol. 55, n° 1, 49-60.
- CORMANN, Enzo. 1983. *Berlin, ton danseur est la mort*. Paris, Edilig.
- GARDINER, Alan. 1954. *The Theory of Proper Names. A Controversial Essay*, 2ª edición. London, New York & Toronto, Oxford University Press.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GRICE, Paul H. 1979. "Logique et conversation" in *Communications*, n° 30, 57-72.
- GRINEVALD, Colette. 1999. "Typologie des systèmes de classification nominale" in *Faits de langues*, n° 14, 101-122.
- IONESCO, Eugène. 1954. *La cantatrice chauve. La leçon*. Paris, Gallimard.
- IONESCO, Eugène. 1966. *Notes et Contre-Notes*. Paris, Gallimard.
- IONESCO, Eugène. 1979. *Un homme en question*. Paris, Gallimard.
- IONESCO, Eugène. 1981. *Jacques ou la soumission. L'avenir est dans les oeufs*. Paris, Gallimard.
- IONESCO, Eugène. 2002. *Contes n° 1 et 2 pour enfants de moins de trois ans*. Paris, Gallimard Jeunesse.
- ISSACHAROFF, Michael. 1985. *Le spectacle du discours*. Paris, Corti.
- ISSACHAROFF, Michael. 1990. *Lieux comiques ou le temple de Janus. Essai sur le comique*. Paris, Corti.
- JAKOBSON, Roman. 1963. "Linguistique et poétique (1)" in *Essais de linguistique générale*, vol. 1. Paris, Minuit, 209-248.
- KRIPKE, Saul. 1982. *La logique des noms propres*. Paris, Minuit.
- KRYSINSKI, W. 1987. "Poland of Nowhere, the Breasts of Tiresias, and Other Incongruities, or: Referential Manipulation in Modern Drama" in Whiteside, Anna & Michael Issacharoff (eds.). *On Referring in literature*. Bloomington, Indiana University Press, 138-157.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1962. *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

- PAVIS, Patrice. 1992. "From Page to Stage: A Difficult Birth" in *Theatre at the Crossroads of Culture*. London, Routledge, 24-46.
- PAVIS, Patrice. 2006. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin.
- REVZINE, Olga & Isaak REVZINE. 1971. "Expérimentation sémiotique chez Eugène Ionesco (*La cantatrice chauve* et *La leçon*)" in *Semiotica*, vol. 4, n° 3, 240-262.
- RICO, Lucien. 1992. "La répétition dans *La cantatrice chauve*. Étude métalinguistique" in *Romance Language Annual*, n° 4, 131-134.
- SAUSSURE, Ferdinand. 2005. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot.
- SHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. 1997. "Para un análisis del paratexto teatral" in Bobes Naves, Carmen (ed). *Teoría del teatro*. Madrid, Arco/Libros, 83-118.
- ULLMANN, Stephen. 1962. *Semantics. An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford, Basil Blackwell.
- WHITESIDE, Anna. 1987. "Theories of reference" in Whiteside, Anna & Michael Issacharoff (eds.). *On Referring in literature*. Bloomington, Indiana University Press, 175-204.