

IONESCO, Eugène. *Sclipiri si teatru; Trifoiul cu patru foi/Destellos y teatro; El trébol de cuatro hojas*. Ed. Mariano Martín Rodríguez. Madrid: Fundamentos, 2008. 301 pp. (ISBN 978-84-245-1134-0)

“Eugène Ionesco no fue solo Eugène Ionesco. También fue Eugen Ionescu” (12). Así se puede resumir la encomiable empresa en la que se embarca Mariano Martín Rodríguez en *Sclipiri si teatru/Destellos y teatro*, la de presentar al público hispano-parlante los orígenes literarios de uno de los más conocidos dramaturgos del siglo xx. Y lo hace editando en castellano escritos de Ionescu inéditos en este idioma. Se trata de *Destellos*, una colección de textos marcados por la corriente vanguardista rumana y de la comedia *Englezeste fara profesor*, antecedente de *La cantante calva*.

El presente volumen está dividido en dos grandes partes, con una primera, la Introducción, integrada por un estudio de la trayectoria vital e intelectual del Ionescu rumano, del Ionescu pre-*Cantante*, seguido por un análisis de los avatares de la historia y la recepción de *Destellos y teatro* centrado en el teatro y en último lugar, un examen de aquello que constituye los *Destellos* propiamente dichos. La segunda parte del libro recoge la primera traducción al castellano de esta obra de los comienzos literarios de aquél que era por entonces Eugen Ionescu.

En el repaso biográfico se encuentran no sólo datos bien conocidos tanto por los expertos, como por el público largo, como su nacimiento en Rumanía y la temprana emigración de la familia Ionescu a Francia, el país de origen de la madre, o el regreso del joven Ionescu a la patria, país del padre, en la adolescencia; el responsable de este volumen hace un necesario repaso de los primeros pasos del futuro dramaturgo en el campo de la literatura. Digno de destacar es el año 1931, en el que se publica *Elegii pentru finte mici (Elegías para seres pequeños)*, primera y única parada en el campo de la lírica para Ionescu, que no goza de una acogida cálida en los ambientes literarios bucarestinos.

A través de artículos de crítica literaria aparecidos en revistas culturales rumanas, el nombre de Eugen Ionescu empieza a adquirir notoriedad en los círculos literarios. El editor destaca uno de estos análisis, el de *La cruzada de los niños*, obra de Lucian Blaga (poeta simbolista, uno de los clásicos de la literatura rumana), en el que reconocemos a Ionesco en Ionescu: aún reconociendo el valor de la obra, lo que Martín Rodríguez llama “su fondo filosófico y mítico” (20), rechaza su tratamiento dramático. Para Ionescu, lo que se consigue al subir al escenario el conflicto “trágico, metafísico, irreal” (21) de la obra es “la anulación, mediante lo dramático, de lo trágico” (21). Y eso sería una drástica reducción de la obra.

El repudio del teatro como una de las más convencionales expresiones de la literatura se observa también en uno de los pocos ensayos sobre teatro que escribe en 1934, tiempo antes de comenzar su carrera dramática. Sugestivamente titulado “Contra el teatro”, se afirma allí que el género dramático funciona correctamente sólo en la exageración de sus rasgos, en la presentación de conflictos burdos, sin sutilezas, de grandes trazos. De nuevo, podemos vislumbrar en estas líneas al futuro dramaturgo.

Ionescu no es mucho más clemente con la literatura en general, tampoco. En “Contra la literatura”, en 1931, acusa al género literario de no ser capaz de contener vida, de ser nada más que técnica, método, artesanía.

Sorprendente actitud para alguien que se licencia en Letras y que es parte integrante del ambiente literario del Bucarest de entre las dos guerras mundiales, como remarca el mismo autor. Pero se trata nada más que de la manera en la que Ionescu entiende manifestar su desacuerdo frente a la institución de la literatura. En su *Nu*, libro de ensayos con el que gana un concurso literario después de largas discusiones por parte del jurado, Ionescu se dedica a criticar la crítica literaria, a cuestionar su utilidad. Y para ello desmonta y vuelve a poner en su sitio a tres de los grandes de la literatura rumana, en lo que el editor llama un “ejercicio de desacralización de la crítica” (33). A pesar de las intencionadas “roturas” de hilo argumental que Ionescu introduce con sus tres *intermezzos*, intercalados en el texto de *Nu*, es digno de subrayar que hay un claro manejo de unas depuradas técnicas literarias, que resultan en un producto final coherente y unitario. El tercero de los *intermezzos* está reproducido en este volumen, por ser una muestra de escritura *nonsensical* previa al teatro del absurdo del dramaturgo rumano.

En la misma línea de *Nu*, Ionescu escribe una inusual biografía de Víctor Hugo, en la se da una vuelta total a la imagen del gran romántico francés. Basándose en biografías oficiales, recrea un Hugo interesado en la fama y no en la literatura, un personaje hueco, demagogo, centrado en sí mismo. Se nota de nuevo en el futuro dramaturgo el deseo de romper con lo establecido, con lo común y unánimemente aceptado.

Asimismo, Mariano Martín Rodríguez hace patente el rechazo de Ionescu hacia la literatura comprometida; desde sus primeros textos críticos, pide a la literatura que trascienda lo político. Esta pretensión suya no es sinónima de no tener una posición, sin embargo: solamente es estar en contra de posturas radicales de cualquier signo ideológico. Será una postura difícil de mantener en los años en los que la Segunda Guerra Mundial se fraguaba en Europa. Ionescu intenta no contagiarse, como tantos otros jóvenes (e) intelectuales, del espíritu del Movimiento Legionario que rondaba en la Rumanía de la época. Fundado por Corneliu Zelea Codreanu en 1927, el legionarismo fue un movimiento autóctono de corte fascista, caracterizado por reivindicaciones nacionalistas, tradicionalistas y antisemitas. Aprovechando la delicada situación del momento, con la depresión económica y la crisis política deambulando por el panorama histórico rumano, los legionarios van adquiriendo peso en la época a base de practicar el asesinato político y una hábil propaganda contra los partidos democráticos. Ionescu se verá profundamente marcado por la progresiva “*legionarización*” (39) del país, que afectará a la mayoría de sus amigos. El obtener una beca de Instituto Francés de Bucarest para escribir en París una tesis doctoral le da la posibilidad de abandonar el país en 1938. Durante dos años, seguirá el avance de la contienda mundial desde la Ciudad de las Luces, pero la ocupación de París en junio de 1940 lo devuelve a Bucarest. Allí pasará otros dos años,

vividios bajo la constante amenaza del cada vez más fuerte régimen fascista, hasta que por fin consigue refugiarse de nuevo en Francia.

De estos años queda constancia en sus ocho “Cartas de París”, publicadas en una prestigiosa revista rumana entre 1938 y 1940 y en fragmentos de diarios que más tarde serán publicados en su *Journal en miettes* de 1967 y *Présent pasée, pasée présent*, 1968. Su novena carta, también escrita desde París, una vez se encuentra de nuevo allí, será la responsable de la desvinculación total y asumida de Ionescu del país de su padre. En ella critica los regímenes totalitarios, lo que provocará que sea condenado en 1946 por un tribunal marcial a once años de cárcel por ofensas al ejército y a la nación. Aunque un año más tarde su situación legal se hubiese resuelto, Ionescu ya había comenzado la irremisible transformación en Ionesco.

La segunda parte de la Introducción se constituye en un detallado estudio de la historia y de la recepción de *Destellos y teatro*. Mariano Martín Rodríguez consigue dejar claro con su rigurosa investigación de *Englezeste fara profesor* que esta obra había sido considerada por su autor una obra independiente, acabada, ya desde 1946, y que en ningún caso fue concebida como mero borrador para una futura creación. Serán las circunstancias vitales del autor las que inducirán a que en el proceso de traducción que él mismo llevará a cabo esta obra se transforme en algo diferente, que se conoce hoy en día como una de las principales manifestaciones del teatro del absurdo. El argumento cardinal del editor se basa en el hecho de que si no se tratase de una creación finiquitada, Ionescu nunca la hubiese intentado publicar. Y se da la circunstancia de que el dramaturgo la mandó a varios de sus amigos de Rumanía para una posible publicación. Otra evidencia es la de las claras variaciones formales entre *Englezeste fara profesor* y *La cantante calva*, como los finales diferentes; y hay que tener en cuenta también que si la obra rumana había sido escrita para la *publicación*, la francesa estaba destinada a la *representación*. Se ven indudablemente en *Englezeste fara profesor* las raíces de *La cantante calva*. Iba a ser una traducción, pero ese mismo proceso la metamorfoseó hasta llevarla a un estado diferente, en el que su misma intención se transforma. El resto de la historia de esta mutación es bien conocido y no nos centraremos en él.

En cuanto a los *Destellos*, estos son una colección de anécdotas, por llamarlos de alguna manera, escritos en la (tan desconocida para el público occidental) línea de la vanguardia rumana representada por nombres como el de Urmuz. Aunque no respetan su estructura formal, el editor los caracteriza como parábolas “por su carácter a menudo enigmático, que da pie al lector a buscar un significado oculto” (124). Poblados por personajes tomados de la realidad, en estas parábolas Ionescu da rienda suelta a su especial sentido del sinsentido y del absurdo.

Sin duda alguna, este volumen tiene el gran mérito de resituar la figura de Eugen Ionescu al sacar a la luz sus inicios literarios y proyectarlos en una tradición definida, la tradición intelectual rumana, en la cual fueron concebidos y de la cual se nutren. Las circunstancias literarias de Ionescu se ven enmarcadas por el ambiente

en el que le tocó vivir. Los detalles de la historia de Rumanía hacen que las elecciones del dramaturgo en cuanto a lo literario y a lo político, en cuanto a su filosofía de vida, adquieran un significado más claro sobre este fondo.

Se trata de una edición bien cuidada, aunque con una excepción, en las citas en rumano, en las cuales los diacríticos no siempre están donde deberían estar. Pero el fallo es mínimo, el mensaje llega correctamente a los destinatarios. En resumidas cuentas, disponemos de un documento valioso tanto para el gran público como para aquellos que dedican sus estudios al gran dramaturgo de origen rumano.

Consuela Dobrescu
Universidad de Navarra

ARCHER, Robert. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*. Monografías A, vol. 214. Woodbridge: Tamesis, 2005. XIII + 227 pp. (ISBN: 1-85566-113-6)

The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature es un estudio que aborda, a partir de una serie de obras en catalán y en castellano escritas en los siglos XIV y XV, el problema de la representación de las mujeres en la literatura tardomedieval. Frente a quienes consideran una división entre obras apologéticas y misóginas, Archer propone una clasificación particular de este tipo de literatura, de acuerdo con las exigencias retóricas de cada uno de los autores.

En el primer capítulo del libro, Archer trata de las nociones de feminidad en la literatura didáctica hispánica. A través de obras como el *Libre de les dones* de Eiximenis, el Jardín de nobles doncellas de Martín de Córdoba, los *Castigos y doctrina que un sabio daba a sus hijas*, el *Conseyll de bones dotrines*, la *Letra [...] per dona Joana* y el *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives, Archer establece que el concepto de mujer es un concepto inestable: “they place on the surface the underlying suppositions with which they are written only in so far as the particular objectives of their compositions demand it” (63). El segundo capítulo se centra en el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo. A través de un examen del argumento de la obra, y partiendo de la glosa que Martínez de Toledo hace del *De amore* de Andreas Capellanus (67), Archer estudia el maldezir del *Corbacho* (79) y el anacronismo de la *Demanda* (85). Para concluir, Archer propone una línea de continuidad entre el *Maldezir de mugeres de Pere Torroella* y el *Corbacho* y explica cómo las malas cualidades de la mujer denunciadas por ambas obras constituyen en realidad un caso de ejemplariedad negativa por el que se construye un modelo de virtuosismo femenino. En el tercer capítulo, Archer estudia el humor misógino en obras como *Lo somni* de Bernat Metge y el *Spill* de Jaume Roig y determina cómo ambas obras atestiguan la dificultad que los hombres experimentan a la hora de asumir el discurso misógino que contradecía la realidad social de la época (121). El cuarto capítulo trata de las *Defensas* y en especial del *Triunfo de las donas* de Rodríguez del