

Historia ficticia frente al absurdo de la Historia: *El trébol de cuatro hojas* («Trifoiul cu patru foi», 1934), de Eugène Ionesco¹, en su contexto

Mariano MARTÍN RODRÍGUEZ

martioa@yahoo.com

RESUMEN

En su libro juvenil *Nu* (1934), Eugène Ionesco intercaló varios breves *intermezzos* independientes, entre los cuales destaca el titulado *El trébol de cuatro hojas* («Trifoiul cu patru foi») por su cuestionamiento humorístico del pensamiento lógico, paralelo al ejercicio de desacralización de la crítica que caracteriza a *Nu*, pero con una intención inconformista clara en contra del nacionalismo y las políticas totalitarias que estaban llevando a la guerra. El absurdo de lo narrado contrasta con el tono estrictamente objetivo de su escritura al servicio de una parábola de la historia real, cuya eficacia resulta quizá mayor por su presentación en forma historiográfica. Así, «Trifoiul cu patru foi» se enmarca en el género muy poco estudiado de la historia ficticia, esto es, el conjunto de textos de ficción que recurren a las técnicas de escritura de los libros de historia, dentro de cuya serie esta obrilla se distingue por su originalidad y tensión ética.

Palabras clave: Eugène Ionesco, *Trifoiul cu patru foi*, histoire ficticia, absurdo, intelectuales, años treinta

L'histoire fictionnelle face à l'absurde de l'Histoire : *Le Trèfle de quatre feuilles* (*Trifoiul cu patru foi*, 1934) d'Eugène Ionesco dans son contexte

RESUME

Eugène Ionesco a inséré dans son livre juvénile *Nu* (1934) plusieurs textes brefs et indépendants, dénommés *intermezzos*. Parmi eux se détache «Trifoiul cu patru foi» pour son questionnement humoristique de la pensée logique, qui est à mettre en parallèle avec la désacralisation de la critique qui est l'objet principal de *Nu*, mais avec une claire volonté d'inconformisme face au nationalisme et aux politiques totalitaires qui étaient en train de provoquer la guerre. L'absurdité de ce qui est raconté contraste avec le ton rigoureusement objectif de son écriture au service d'une parabole de l'histoire réelle, dont l'efficacité est peut-être plus grande grâce à sa mise en forme historiographique. «Trifoiul cu patru foi» fait ainsi part du genre très peu étudié de l'histoire fictionnelle, qu'on peut définir comme l'ensemble de textes de fiction qui ont recours aux techniques d'écriture des manuels d'histoire. Ce court ouvrage s'inscrit dans ce genre avec originalité et un fort engagement éthique.

Mots-clé: Eugène Ionesco, *Trifoiul cu patru foi*, histoire fictionnelle, absurde, intellectuels, années trente

¹ Aludiremos siempre a este escritor por su nombre francés adoptado definitivamente por él, aun que las obras juveniles rumanas las firmó como Eugen Ionescu.

Hasta la historiografía decimonónica no se sentía demasiado la necesidad de distinguir literariamente relación histórica y relato ficticio. Ambas modalidades narrativas tenían objetos diferentes, pues la primera pretendía dar noticia de unos hechos que habrían ocurrido realmente, mientras que la segunda era fruto de la imaginación. Sin embargo, a las dos se aplicaban unos procedimientos retóricos en gran medida comunes, de forma que la ornamentación estilística que vehiculaba entonces la función poética desempeñaba una función fundamental en ambos tipos de discurso, cuyas características formales solo fueron divergiendo de manera gradual. Esto era patente en los casos, muy frecuentes, en que la ficción se presentaba en una tercera persona objetiva que perseguía crear ilusión de que lo contado era tan verídico como las hazañas de los grandes personajes en que se recreaba la historiografía antes de la Edad Contemporánea. Hasta una novela tan modélica como *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, rindió tributo a la mayor reputación de la historiografía como manifestación narrativa hegemónica desde la Antigüedad al mencionar a un ficticio historiador morisco, Cide Hamete Benangeli, como autor de la crónica en que se basaría el relato de las aventuras del protagonista, que accedería así, ilusoriamente, a la categoría de héroe de carne y hueso en un tiempo determinado. Es verdad que Cervantes desecharía luego la fórmula historiográfica por otra en que el diálogo adquiere un peso tal que aleja el libro de ese modelo hasta el punto de que la dosificación de narración, descripción y pasajes argumentativos (por ejemplo, los frecuentes y atinados discursos del caballero manchego) equivale a la de la novela moderna, que el *Quijote* inauguraría. Pero su lección retórica y estructural tardaría en seguirse y, durante un par de siglos más, las marcas pertinentes que distinguen el relato ficticio del histórico eran tan tenues que se han podido meter en el mismo saco ficcional novelas de apariencia historiográfica como *La Princesse de Clèves* (1678), de Mme de Lafayette o *Histoire amoureuse des Gaules* (1666; título significativo por lo demás), de Bussy-Rabutin, de historias genuinas, como las de Saint-Réal (principalmente, *Dom Carlos* [1672] o *Conjuración de los Españoles contra la República de Venise* [1874]), en las que el carácter inventado en gran parte de los hechos no les impide ser muestras irreprochables de historiografía desde el punto de vista retórico, incluido el aparato bibliográfico y de notas que, al estar normalmente ausente de las obras de ficción, constituían entonces, al igual que lo hacen hoy en día, un signo del carácter historiográfico del texto narrativo verídico.

El panorama empezó a alterarse de forma cada vez más radical con el advenimiento de la historia *científica*. Ésta se basa en la investigación exhaustiva de las fuentes documentales previa a la construcción de un relato cuyo carácter fidedigno y ajustado en lo posible a la realidad del pasado se funda en el principio de falsabilidad, gracias a su dependencia de una documentación comprobable (y ampliable), frente a la arbitrariedad intrínseca, no susceptible de refutación empírica, de los enunciados ficticios constituyentes del cuento y la novela, género éste que en esa época, el siglo XIX, adquirió definitivamente la hegemonía que, en el campo literario, aún le disputaban hasta el Romanticismo el poema épico y la propia historia, como sugieren los éxitos de público de las baladas románticas y de una historiografía que conjugaba entonces, en difícil equilibrio, el cuidado retórico de la forma y el rigor en el uso de

las fuentes (citadas puntualmente en nota, como indicios de aficcionalidad), por ejemplo, en las biografías de héroes nacionales como *Jeanne d'Arc* (1841), de Jules Michelet, o Mihail Viteazul, de Nicolae Bălcescu, en Rumanía. Sin embargo, estas obras maestras no son sino el canto de cisne de una narración historiográfica en la que el ornamento estilístico cede paso a una obsesión por la verificabilidad, que se traduce, por una parte, en la presencia invasiva de los documentos en el cuerpo textual, y, por otra, en la búsqueda más o menos quimérica de una explicación del devenir histórico, al efecto de dilucidar el presunto espíritu de una época, de una sociedad pasada, que informa unas construcciones de aire ensayístico, con la narración reducida a su mínima expresión, tales como *Geschichte der Renaissance in Italien* (1867), de Jakob Burckhardt, o *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919), de Johan Huizinga, además de la cumbre (en cuanto a su influencia) de esta historiografía filosófica que es *Der Untergang des Abendlandes* (1918-1922), de Oswald Spengler.

El alejamiento o, más bien, la disimulación de lo narrativo en el discurso historiográfico ha tenido como consecuencia su práctica salida del universo de la literatura. La función poética, que entendemos como el resultado de una serie de procedimientos estilísticos dirigidos a señalar y sostener estéticamente la forma lingüística de un texto con independencia de su contenido, no ha desaparecido en muchos historiadores, algunos de los cuales hasta la reivindican, pero es indudable que la historia contemporánea rara vez recibe atención como objeto literario, susceptible de un estudio filológico y estilístico tanto como un poema o una novela. Mientras tanto, en el campo de la historiografía, las semejanzas entre el relato ficticio y el histórico son centrales para toda una escuela, la de los narrativistas, desde Hayden White, la cual relativiza las fronteras entre ambos, si bien no suele cuestionar que el historiador no es libre, que debe un respeto a una verdad documental que se manifiesta mediante unas marcas de historicidad que guíen al lector y le indiquen que no se trata de una recreación imaginaria, de una novela histórica («explicaciones sobre las condiciones de la investigación, citas, paratexto –notas, bibliografía, etc.–. Éstas indican que la narración no se basta a sí misma, que no es autorreferencial, y revelan la intención de someterse a un control» [«explications sur les conditions de la recherche, citations, paratexte (notes, bibliographie, etc.). Elles indiquent que la narration ne se suffit à elle-même, qu'elle n'est pas autoréférentielle et elles attestent l'intention de se soumettre à un contrôle»], Leduc 1999: 182). Esta búsqueda de la verdad del pasado salvaría la historia genuina del relativismo escéptico de aquellos que ven en ella sobre todo una construcción lingüística y, como tal, tan artificial como cualquier otro tipo de relato. No obstante, la polémica ahí implícita se suele ejercer sobre las obras de historia propiamente dicha, aparentemente con la intención de fundamentar o, por el contrario, refutar el estatuto científico de la disciplina, mientras que unos y otros suelen desdeñar, cuando no las ignoran completamente, numerosas obras de historia imaginaria. Ahora bien, su estudio evidenciaría que la forma de discurso historiográfico no es pertinente para afirmar o negar su verdad histórica, cuya aquilatación depende de otros criterios, mientras que sí lo sería para sugerir la literariedad potencial de un texto historiográfico determinado, para lo cual resulta indiferente si lo contado es real o no, puesto que la perspectiva adoptada por el crítico literario para valorar dicho texto es completa-

mente distinta de la del historiador que juzga su veracidad. Desde este punto de vista, resulta perfectamente factible afrontar una paradójica historicidad ficticia como objeto legítimo de estudio, dejando en suspenso los criterios de verificabilidad que condenarían a este tipo de obras como fraudes mentirosos, de los que tantos presuntos historiadores se hacen culpables con intenciones normalmente de orden político al intentar hacer pasar por verdad lo que no es sino manipulación. En cambio, la historia ficticia como modalidad literaria independiente no pretende engañar, sino más bien sacar partido de las marcas lingüísticas de la historicidad para ocupar un campo literario que había dejado prácticamente libre la adopción por la historia del discurso científico. Ya no se trataba de leer sin saber si lo leído representaba unos hechos ocurridos realmente o una leyenda inventada a la que se pretendería dar crédito. Los hechos narrados en la historia ficticia se perciben como fantásticos, aunque se juegue a multiplicar los indicios de veridicidad para aprovechar un modelo narrativo cristalizado, pero que ya no parecía tener cabida en la historiografía moderna, de la que se habían desterrado aparentemente los mitos sobre el pasado que vivificaban imaginativamente las obras de los historiadores más antiguos. Así se salvó la historia como género literario y, aun sin poder rivalizar con la novela, ha podido subsistir hasta hoy en mayor medida que la épica, especialmente cuando los escritores vieron en ella una vía para expresar de forma agradable una visión especulativa de la historia, lo que habría podido ser o lo que podía llegar a ser, sin depender de la obligación de manejar unos personajes que habrían impuesto, como en la novela, una perspectiva demasiado estrecha a lo que se desea presentar como la pintura de unos procesos colectivos, para que el propósito admonitorio o satírico se pueda aplicar a toda la humanidad o, al menos, a una sociedad entera, y no a los meros individuos, con todas las ventajas de lo ilusoriamente real: en contraste con el discurso alegórico, sobrenatural o maravilloso, la presencia de marcas de historicidad aportaba un suplemento de realidad a lo representado, que se constituía así en un mundo imaginario, pero verosímil y, en general, creado conforme a las exigencias de la razón, lo cual acentuaba, a su vez, la eficacia del discurso como análisis e hipótesis sobre el curso de la historia, que ya no aparecía como el resultado de las intrigas de personajes insignes sobre un fondo social y políticamente inmutable, como lo parecía en el Antiguo Régimen, sino como el sucederse de unas tendencias cambiantes estructuralmente, frente a las que el individuo no parecía pesar demasiado, y de ahí también que la historia ficticia tendiera a adoptar la colectividad como protagonista. Los autores no miraban a las personas, sino a las muchedumbres. El personaje nominal solo actuaba en tanto que encarnaba a la multitud o determinaba un fenómeno histórico, en ningún caso como ser privado, en diálogo con otros individuos, a diferencia de la novela. De esta forma, la liberación literaria del discurso historiográfico científico, por decirlo así, resultó oportuna para expresar la nueva mirada totalizante que algunos escritores empezaron a dirigir hacia la sociedad desde el siglo XIX, cuando se publicaron los primeros ejemplos notables de historia ficticia moderna y se fueron creando sus modalidades principales², que nos

² En el repaso forzosa y dolorosamente limitado que sigue nos referimos a las modalidades de historia ficticia atendiendo sobre todo a criterios temáticos, pues los elementos formales distintivos del

limitaremos a evocar sucintamente en torno a algunas obras representativas para dar una idea de un panorama más rico de lo que se seguramente sospecha, especialmente en su época de mayor auge, el período de entreguerras³, en el que se enmarca la muestra breve, pero de alto valor, que brindó al género Eugène Ionesco en su período juvenil de crítico e historiador⁴ iconoclasta y brillante, una muestra muy original en su

género están presentes en todas sin que se puedan distinguir claramente rasgos estructurales o lingüísticos diferenciales. En general, casi todos los subgéneros de la ciencia ficción o, utilizando un término más amplio, la literatura especulativa, a cuyas relaciones muy estrechas con la historia ficticia nos referiremos más adelante, tienen ejemplos de narraciones de forma historiográfica, incluida la xenoficción o ficción protagonizada por especies terrestres, presentadas como sociedades inteligentes alternativas a la humana, especialmente los insectos sociales. Así, *Timotheus Thümmel und seine Ameisen* (1923), de Arpad Ferenczy, historia la evolución de las hormigas hasta la imposición definitiva del comunismo propio a la especie en la actualidad, a partir de documentos de los propios insectos. Se trata, pues, de una parábola sociológica, igual que muchos otros ejemplos de historia ficticia.

³ La historia ficticia no parecer haber tenido demasiado predicamento entre los escritores desde la Segunda Guerra Mundial, tal vez por la preterición progresiva de la historiografía narrativa en favor de otra más bien descriptiva y sociológica, coincidente con la hegemonía de la novela en el campo de la ciencia-ficción, aun en los casos de los ciclos de «future history» como el de Robert A. Heinlein, que solo tienen de historiográfico el título, puesto que se trata de novelas y cuentos más bien convencionales. Sin embargo, no faltan obras de la modalidad dignas de recuerdo, tales como el curioso ejemplo de metaciencia ficción representado por *Tomorrow Revealed* (1955), de John Atkins, que adopta la forma de un manual de historia de un futuro lejano escrito a partir de las únicas fuentes supervivientes, unas pocas novelas de ciencia ficción que se toman como documentos históricos verídicos, procedimiento seguido también *mutatis mutandis* por R. C. Churchill en *A Short Story of the Future* (1955) y Carlos Sáiz Cidoncha en *Historia del futuro* (2004); las historias futuras breves y ácidas de Jacques Sternberg (entre otras, «Petit précis d'histoire du futur», en *Entre deux mondes incertains*, 1957); la distopía *The Rise of the Meritocracy* (1958), de Michael Young, que puso en circulación el término de meritocracia, luego usado sin las connotaciones satíricas que le dio su inventor en ese libro; *Sagan om den stora datamaskinin* (1966), de Olof Jonannesson, historia del futuro contada por un cerebro electrónico en un mundo en que las máquinas han sustituido al hombre y que tiene un breve precedente argentino dentro de este mismo género, a saber, «La sublevación de las máquinas» (en *Abdicación de Jehová y otras patrañas*, 1929), de Enrique Méndez Calzada; *La Gloire de l'Empire* (1971), de Jean d'Ormesson, historia de un imperio imaginario de la Antigüedad al estilo de las sumas historiográficas decimonónicas, o *Contro-passato prossimo* (1975), de Guido Morselli, una inteligente ucronía historiográfica en torno a una Gran Guerra ganada por los imperios centrales. Posteriormente, el desarrollo de la futurología y el interés crítico por el viejo *scientific romance* (novela científica) se han traducido en historias futuras inspiradas en el modelo wellsiano, como *The Third Millennium: A History of the World AD 2000-3000* (1985), de Brian Stableford y David Langford, y *A Short History of the Future* (1989-1999), de W. Warren Wagar.

⁴ Nuestro autor no fue nunca un historiador profesional, ni lo pretendió ser. Era más bien un filólogo, y puede afirmarse que lo fue con brillantez. Aunque no llegara a llevar a término su tesis doctoral, las fichas de preparación de la misma, que ahora se pueden consultar en el fondo ionesciano de la Biblioteca Nacional de Francia, indican lo concienzudo de su documentación y la seriedad de sus investigaciones, algo que ya podía demostrar, por debajo de su capa de juego burlesco, la biografía inacabada de Victor Hugo que publicó en la revista *Ideea Românească* entre 1935 y 1936. En nuestra edición bilingüe de esta vida del vate romántico francés (Ionesco 2009), hemos indicado la gran cantidad de fuentes utilizadas para escribirla, de acuerdo con las costumbres de la filología literaria coetánea, que solía entender la obra literaria a partir de la vida de su autor y, en consecuencia, coincidía con el subgénero biográfico de la historia. De hecho, esta obra de Ionesco se puede considerar una biografía paródica y, en esta calidad, su autor puede considerarse un historiador *sui generis*.

contexto cultural por no haberse cultivado apenas esta modalidad histórico-literaria en Rumanía, que sepamos, a diferencia de Gran Bretaña, Francia o Italia, por ejemplo⁵. La historia ficticia coincide con lo que luego se denominaría la ciencia ficción en su carácter de hipótesis inventada que se desarrolla conforme a las reglas del método científico (del histórico en este caso), como una manifestación de lo que Jorge Luis Borges denominaba, con su acierto habitual, «imaginación razonada» (Borges 1982: 91)⁶. Esta coincidencia autoriza a menudo a calificar la historia ficticia de literatura especulativa o fictocientífica, la cual es, por lo demás, un tipo de literatura nacido por la misma época. Las dos modalidades se solapan de hecho a menudo, y muchas de las obras pioneras lo son de ambas o de géneros emparentados. Así, la ucronía se ha manifestado en forma historiográfica, desde su principio mismo: *Napoléon et la conquête du monde, 1812-1813* (1836), de Louis Napoléon Geoffroy-Château, narra cómo el Emperador evita la derrota en las estepas rusas y crea un imperio universal más bien totalitario... Pero el libro que consagró el género, con una forma historiográfica impecable, aunque más ensayística que narrativa, es *Uchronie* (1876), de Charles Renouvier, al que sucederá entre las ucronías pioneras, todas historiográficas, «Cuatro siglos de buen gobierno» [en *Por los espacios imaginarios (con escalas en la Tierra)*, 1885], de Nilo María Fabra, que muestra «una España que ha conservado su poder mundial a finales del siglo XIX y a punto de partir a colonizar el planeta Marte» («une Espagne restée une puissance mondiale majeure en fin du XIX^e siècle et sur le point de partir à la colonisation de la planète Mars», Henriot 2009: 34). Posteriormente, las ucronías adoptarán sobre todo forma de novelística, aunque una antología como la inglesa de 1932 *If It Had Happened Otherwise* fue escrita en el molde genérico que nos interesa por varios historiadores y escritores, entre los que se cuentan Winston Churchill y André Maurois.

⁵ En una valiosa y muy informativa *Istorie a anticipației românești* (Opriță 2007³), solo se menciona, de los años anteriores a «Trifoiul cu patru foi», una muestra de historia del futuro, aunque sí haya anticipaciones políticas como *Finis Rumaniae*, 1873, de Al. N. Darius, incluso en su variante bélica (*Puterea științei sau Cum a fost „omorât” Războiul European*, 1916, de Victor Anestin). Se trata del breve, pero enjundioso, *Oceania-Pacific-Dreagnought* (1911 en francés; 1913, versión definitiva rumana), de Alexandru Macedonski, informe de la construcción de un buque gigantesco y de sus consecuencias en la economía mundial, a modo de burbuja especulativa que puede recordar otras más recientes, lo que puede dar idea de la agudeza del análisis, especulativo desde otro punto de vista, de la descripción de ese proceso por parte del poeta clásico rumano. Tras la incursión ionesciana en la historia ficticia, tampoco parece haber habido demasiado ejemplos en las décadas posteriores o, al menos, la crítica rumana no se ha percatado de su existencia, salvo la distopía póstuma (1982, aunque fue escrita al parecer en 1948, esto es, en la época de apogeo de la modalidad en Europa) de Vasile Voiculescu, *Lobocoagularea prefrontală*, que ha sido objeto al menos de un buen estudio (Simuț, 2007: 115-125).

⁶ Asimismo, la definición seminal de la ciencia ficción por Darko Suvin se podría aplicar a gran parte de las manifestaciones de la historia ficticia: «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia e interacción de distanciamiento y cognición y cuyo mecanismo formal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor» («a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition and whose formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment», Suvin 1979: 7-8).

Otra modalidad de historia ficticia de enorme cultivo, aunque con resultados literarios en general menores por su carácter circunstancial⁷, es aquella en que los autores especulan sobre la evolución política de un país determinado, a menudo con ánimo propagandístico en favor o en contra, historiándose lo que pasaría si se impusiera un régimen determinado o si se produjera una invasión, como en las numerosísimas relaciones de guerras futuras que acompañaron a la tensión nacionalista previa a la Gran Guerra. Sin embargo, no faltan los tratamientos irónicos de las pasiones políticas, como la *Storia filosofica dei secoli futuri* (1860), de Ippolito Nievo, cuyo nombre es de por sí elocuente y anuncia la obra que dará nombre al tipo principal de historia ficticia, la «historia futura». *Fragment d'histoire future* (1896), del influyente sociólogo Gabriel de Tarde, describe una sociedad europea bajo tierra por el enfriamiento de la superficie a consecuencia del apagamiento progresivo del sol y narra sus vicisitudes históricas en un tono entre serio e irónico, pero en cualquier caso en la forma canónica de este género: se trataría del fragmento de un manual de historia escrito en el futuro y que contaría los avatares de una sociedad descrita con detalle de forma objetiva, en tercera persona, sin actantes personales, cuyo lugar ocupa la evolución de esa sociedad entera a lo largo de un tiempo más o menos largo, que puede oscilar entre la (casi) contemporaneidad del autor, en el caso de las anticipaciones a corto plazo, y siglos y milenios, hasta el extremo alcanzado por los dos mil millones de años a que llega *Last and First Men. A Story of the Near and Far Future* (1930), de Olaf Stapledon, amplía en una especulación fulgurante la perspectiva cronológica ya de por sí bastante extensa de su predecesor Tarde⁸. En tal espacio de tiempo, Stapledon aplica imaginativamente la teoría darwiniana de la evolución, que opera sobre todo después de los cataclismos que están a punto cada vez de borrar la humanidad del mapa terres-

⁷ De los ejemplos de política-ficción historiográfica, la posteridad ha retenido muy pocos, el más famoso de los cuales es seguramente «The Unparalleled Invasion» (en *The Strength of the Strong*, 1914), de Jack London, en que un genocidio biológico acaba de una vez por todas con el peligro amarillo. Menos conocida, pese a su interés, es la historia ficticia bélica del poeta mexicano Amado Nervo titulada «La última guerra» (en *Almas que pasan*, 1906), que narra la rebelión de los animales (unos animales ya inteligentes, pero esclavizados), en lo que cabe interpretar como una parábola anticolonialista opuesta humana e ideológicamente a la mencionada historia de London.

⁸ Su historia ficticia se tradujo al inglés con el título de *Underground Man* y se publicó en 1905 con un prólogo de H. G. Wells, por lo que es verosímil que pudiera influir en la aclimatación de la «historia futura» en el mundo anglosajón, donde no faltaban, por otra parte, los ejemplos de política-ficción historiográfica, como *Simiocacy, A Fragment of Future History* (1884), de Arthur Montagu Brookfield. El mismo Wells fundió este tipo formal de anticipación política e historia futura (a corto y medio plazo, 1933-2106) en *The Shape of Things to Come* (1933), un libro muy celebrado en su tiempo y luego llevado magistralmente a la pantalla grande (*Things to Come*, 1936, dirigido por William Cameron Menzies), cuyo ejemplo siguió Stapledon, por lo demás, en otra historia del futuro a más corto plazo y de tema sobre todo sociopolítico, *Darkness and the Light* (1942). No obstante, el predecesor probable de la perspectiva a largo plazo, cosmológica, de la principal historia ficticia de Stapledon no fue Tarde, sino J. B. Haldane, cuyo breve «The Last Judgment» (en *Possible Worlds*, 1927) parece un esbozo de *Last and First Men*, mientras que los pasajes filosóficos de este libro, luego ampliados en el panorama grandioso del universo de su *Star Maker* (1937), tienen un precursor en otra de las escasas obras del género que nos ocupa que siguen recibiendo alguna atención, a saber, *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1912), de Gaston de Pawlowski.

tre. En los pasajes en que Stapledon da cuenta de estas catástrofes recurrentes, la obra se relaciona con una de las modalidades más cultivadas de la literatura especulativa (o de ciencia ficción, si se prefiere esta denominación), la ficción (post)apocalíptica, en la que los escritores se complacen en destruir la humanidad por distintos procedimientos no míticos, a diferencia de los apocalipsis religiosos, sea mediante catástrofes naturales, sea por obra de una tecnología que se escapa de las manos (contaminación, manipulaciones biológicas, carrera armamentista, etc.). El fin del mundo se suele narrar novelescamente, pero también se ha contado alguna vez en forma historiográfica, en un proceso que puede parecer paradójico (si se acaba el mundo, ¿no terminaría también la historia?), pero que encuentra su justificación en el hecho de que el cataclismo historiado conlleva una mutación radical: la sociedad anterior desaparece y, en su lugar, los supervivientes, normalmente escasos, ponen en pie una nueva y distinta, de manera que la narración del apocalipsis equivale a describir un proceso histórico ya desde fuera, al igual que los libros de historia suelen preferir las crisis pasadas (por ejemplo, la Revolución Francesa) como su tema. Entre los ejemplos de historia ficticia apocalíptica destaca por su fama e influencia⁹ *La Fin du monde* (1894), de Camille Flammarion, en la que la casi colisión de un cometa gigantesco con nuestro planeta en el siglo XXV ejerce una función depuradora, tras lo cual la humanidad sigue su evolución en un proceso de alcance semejante al descrito por Stapledon, con el que coincide en su relativo optimismo. También se cierra con una nota esperanzada, pese a la destrucción de la mitad de la Tierra, *L'Agonie du globe* (1935), de Jacques Spitz, una historia ficticia ambientada en la contemporaneidad del autor en que abundan las observaciones sobre la política contemporánea, cuando las tensiones entre los distintos nacionalismos y entre doctrinas políticas exacerbadas anunciaban la próxima contienda bélica mundial, que la oportuna catástrofe planetaria contribuye a desactivar. La atmósfera de enfrentamiento que dominaba el mundo en esos años informa en mayor medida una obra maestra ignorada de la historia ficticia, *Il mondo senza donne* (1936), de Virgilio Martini, en la que la creación por ingeniería biológica de un germen mortal que solo ataca a las mujeres acaba con esta mitad del género humano con una única excepción, por cuya posesión se manifiestan al desnudo las pasiones humanas más bajas, desde la violencia hasta la codicia, pasando por el ansia de poder, que acabará obteniendo del modo más absoluto la única fémina superviviente. Así, la observación sociológica común en la historia ficticia deja paso a una sátira total de la humanidad, cuyo pesimismo implacable solo se templará gracias al humor (negro) con que Martini historia los acontecimientos. Este humor satírico ante la amenaza de apocalipsis caracterizará asimismo «Trifoiul cu patru foi», como había caracterizado antes a la serie de historias futuras que bien pudo conocer Ionesco, por su amplia cultura francesa y la celebridad misma de su autor, André Maurois, especialmente las recopiladas en el libro *Deux fragments d'une histoire universelle 1992* (1928). La primera de ellas, publicada separadamente con el título de *Le Chapitre suivant* (1927), reviste gran interés para nuestro propósito por evocar burlescamente, igual que

⁹ El libro de Flammarion también fue llevado al cine con maestría por Abel Gance en 1931 bajo el mismo título de *La Fin du monde*.

Ionesco, la estupidez intrínseca del nacionalismo belicista. La solución imaginada por los intelectuales de Maurois es al tiempo absurda y lógica: se propone desviar las agresividades nacionales hacia un enemigo exterior al planeta que federaría a la humanidad. Una campaña propagandística hábilmente orquestada por la prensa hace creer en la existencia de unos selenitas hostiles (inexistentes para los organizadores del complot pacifista), frente a los que los terrícolas se debían defender bombardeando la Luna. Por desgracia, el satélite sí está habitado y vienen las represalias... De este modo, Maurois ironiza tanto sobre las pasiones políticas de las masas, como sobre el acierto de la labor de unas minorías intelectuales rectoras cuyos buenos propósitos no alcanzan a compensar su alejamiento de la realidad y la extravagancia de sus ideas. Inteligencia y cultura no son sinónimas de sentido común. Ésta es una de las lecciones de la fina historia futura de Maurois, como lo será, en mayor medida, de «Trifoiul cu patru foi», cuya incongruencia aparente no ha de llevarnos a creer que no vehicula mensaje alguno. Al contrario, Ionesco refleja ahí las preocupaciones de su tiempo y se inscribe en el panorama intelectual rumano coetáneo con la originalidad que le confiere una actitud iconoclasta, por su significado antielitista y antinacionalista, ante las doctrinas imperantes en su tiempo en el *establishment* intelectual, que el escritor ataca sobre todo con las armas de la parodia.

En este contexto se temple la extrañeza que puede suscitar la publicación de «Trifoiul cu patru foi» como parte de un volumen con el que temáticamente puede parecer que tiene poco que ver, *Nu* (1934). Este libro, que suscitó un escándalo considerable en los medios literarios del país por sus ataques despiadados a escritores rumanos de renombre, sobre todo a los poetas Ion Barbu y Tudor Arghezi y al novelista Camil Petrescu, sin ahorrar sarcasmos incluso a compañeros de generación de Ionesco, como Mircea Eliade. No obstante, es posible que lo que más chocara no fueran tanto los ataques *ad hominem*, por lo demás nada infrecuentes entonces en las polémicas entre literatos, sino más bien el cuestionamiento radical de la validez de cualquier discurso crítico, debido al carácter interesado y arbitrario de las lecturas profesionales, y en última estancia de la literatura misma, la literatura entendida como una institución, como la fuente principal de reconocimiento público para unos intelectuales que no escribirían llevados por una imperiosa necesidad interior, sino por un deseo de imponerse a la atención pública mediante la explotación del prestigio cultural de la literatura. De esta manera, este libro de crítica subversiva, en que los procedimientos de enjuiciamiento y análisis de las obras literarias parecen implosionar al aplicarlos el autor de forma tan hiperbólica que se roza el absurdo, multiplica por contraste la impresión de ridículo que se desprende de la recreación en términos burlescos de la actividad literaria pública, un ridículo a que se hacen acreedores críticos y escritores por la vanidad exacerbada que los caracterizaría a ojos del joven Ionesco, como ilustra por medio de varias anécdotas hilarantes. Con todo, y pese a su aire frecuentemente paródico, *Nu* sigue siendo un libro de crítica, y el hecho que Ionesco intercalase tres interludios, que denomina significativamente *intermezzos*, parece romper la unidad temática de la obra, aunque no tanto la de tono. El primero de los *intermezzos*, «Sin relación aparente con el texto» («Fără legătură aparentă cu textul»), es una sucesión de juegos de palabras y enumeraciones caprichosas, en apariencia ilógicas, que re-

cuerda el estilo de los manifiestos vanguardistas, mientras que el segundo, «En definitiva, muy Señor mío» («În definitiv, Domnule dragă»), funde lirismo e humor en una especie de confesión existencial, irónicamente religiosa. Ambos están en primera persona y no disuenan demasiado por ello en el cuerpo de un ensayo en que el autor sitúa su yo continuamente en primer plano, hasta el punto que *Nu* se puede entender asimismo como un exorcismo de la propia vanidad de literato mediante su ostentación irrisoria, para no tomarse demasiado en serio a sí mismo. En cambio, la perspectiva personal que predomina en esos *intermezzos* líricos, e incluso en los pronunciamientos teóricos y en el juicio de los escritores sometidos a una deconstrucción precoz, deja paso a un tono objetivo, de informe, en el tercero de ellos, «Trifoiul cu patru foi», cuyo carácter exclusivamente narrativo contrasta, además, con la ubicación del volumen entero en el género del ensayo. Cabe preguntarse por ello cuál podía ser la función de este texto en el que no se trata de literatura y que abandona por completo el universo cultural rumano objeto de la negación ionesciana. Aparte de un posible deseo de esquivar el peligro de monotonía que entraña cualquier discurso crítico, por no hablar de la inflación de la voz autorial subjetiva, creemos que el propósito principal es universalizar la empresa de denuncia literaria, extendiéndola tanto a las llamadas ciencias puras (la biología, en este caso) como las formales (la lógica), así como a las ideologías, desde una perspectiva mundial, no la parcial y periférica de Rumanía. Desde este punto de vista, nos facilita, pese a su brevedad y su apariencia disparatada, una de las mejores claves para entender la forma en que Ionesco joven se posicionaba moral y políticamente frente a los extravíos del compromiso intelectual. A este respecto, Marta Petreu ha estudiado la evolución de un escritor que, hasta 1933, «pura y simplemente no se preocupa de política» («pur și simplu nu ia act de politică»), mientras que, a partir de ese año, esto es, justo antes de proponer *Nu*, la presión política del medio rumano (y europeo, no lo olvidemos) «se vuelve imperativa y acaba por liquidar el apoliticismo programático de la generación» («devine imperativă și sfârșește prin a destrăma apolitismul programatic al generației»), orientándolo hacia la extrema izquierda y, sobre todo en Rumanía, a la extrema derecha, algo que Ionesco interpretaba «como una agresión de la política a la cultura» («ca o agresiune a politicului contra culturii»), Petreu 2001: 47). Sin embargo, este posicionamiento, cada vez más claro, no adopta en este tercer *intermezzo* de *Nu* la forma de un análisis directo, como en sus *Scrisori din Paris* de la década de 1940, sino que se manifiesta como una parábola de la historia, cuyo absurdo refleja, tal como sugiere la índole de lo contado.

Trifoiul cu patru foi nos presenta a cuatro sabios que debaten de la forma más seria sobre la cantidad de tréboles de cuatro hojas que se encuentran en el mundo. El primero que abre el fuego polémico es uno llamado Berembest, cuya nacionalidad no se especifica, como tampoco su nombre sugiere un origen preciso, pero que parece estar ligado al mundo anglosajón, ya que expone sus argumentos en *Times*. Su trabajo parece haber cumplido las normas del método científico, habiendo procedido a una investigación prolongada y expresando su conclusión en la forma matemática exigida por las ciencias *duras*: la cifra de tréboles de cuatro hojas que se encuentran asciende a un tres por ciento. Pero ya se sabe que la estadística, pese a su extremo formalismo numérico, dista de ser exacta y, como en tantas encuestas, las cifras varían según el

encuestador. Y Berembest no es el único sabio que pretende dilucidar el grave problema del porcentaje de tréboles de cuatro hojas: un italiano, Micoromegassini, lo fija en un dos por ciento, mientras que el alemán Glumenblatt lo hace en un seis por ciento. Es patente que la diferencia no es enorme, y que hasta entraría en los márgenes aceptados del error estadístico, pero Ionesco pone en marcha la máquina de la hipérbola satírica y nos enteramos a renglón seguido de que la contradicción entre las cifras suscitaban controversias encendidas y hasta duelos, asesinatos y suicidios, lo que parece claramente absurdo por su exageración. Sin embargo, no lo parece tanto si entendemos que la polémica sobre asunto tan nimio admite una lectura histórica, sugerida por la precisión de la nacionalidad de los sabios contendientes, aunque la ciencia sea universal. El debate en torno a meros detalles recuerda las distinciones de matiz que enfrentaban ferozmente los partidarios de una misma ideología (el caso de las distintas escuelas marxistas constituye quizá el ejemplo más claro, pero las peleas entre correligionarios no faltaban tampoco en otras capillas, como las nacionalistas) y, en mayor medida en el contexto de *Trifoiul cu patru foi*, las sutilezas de los tratos diplomáticos entre los grandes Estados europeos, tal como sugiere asimismo que los tres sabios se encuentren en un lugar secreto y, además, neutral (recuérdese que España no había participado en la Gran Guerra), «en la confluencia de unos ríos españoles» («la confluența unor fluvii spaniole»¹⁰, Ionesco 2008: 273), con la intención de decidir «una verdad ecléctica» («un adevăr eclectic», 273), al igual que los diplomáticos europeos se reunían para intentar calmar las tensiones, normalmente sin resultado en esta década de 1930, porque ningún país, como tampoco ninguno de los tres sabios, estaba dispuesto a transigir ni por una «sola hoja de trébol» («singură foaie de trifoi măcar», 273). En esta situación de tablas, la aparición de un tercer estudioso, Asmatzukievitz, cuya nacionalidad polaca puede representar virtualmente las potencias intermedias surgidas tras la aplicación del principio de nacionalidades a raíz de la primera contienda mundial, revoluciona el *status quo* al negar las premisas de los demás sabios en competencia por la hegemonía científica o, de otro modo, política. Un trébol de cuatro hojas no existe, simplemente porque el trébol («trifoi» en rumano, esto es, tres hojas) tiene por definición solo tres, y de tener más, sería una contradicción flagrante.

La intervención de Asmatzukievitz crea inmediatamente dos bandos irreconciliables, a través de cuya pintura Ionesco se burla de las pretensiones tanto científicas como filosóficas, esto es, las actividades intelectuales más prestigiosas. Por una parte, los tres estadísticos sirven de portavoces a las ciencias experimentales. Con independencia del porcentaje de tréboles de cuatro hojas, lo esencial es que éstos se encuentran en la naturaleza viva, que constituye una realidad empírica no sujeta a la lógica y a la que no se pueden aplicar los criterios de las ciencias formales que ha adoptado el polaco, el cual defiende, al contrario, que «la realidad está sometida a los principios de la lógica» («realitatea este supusă principiilor logicei», 275) y que, por lo tanto, en

¹⁰ Las citas de «Trifoiul cu patru foi» proceden de nuestra edición bilingüe de dicho texto (Ionesco 2008: 292-299, que reproduce la edición original de *Nu*, (Ionesco 1934: 242-246), seguida también por la primera reedición rumana del *intermezzo* (Ionescu 1991: 130-132).

una cadena silogística impecable, aunque paródicamente capciosa, demuestra que, de existir un porcentaje determinado de tréboles de cuatro hojas, «cada trébol tendría que ser dos o cuatro o seis centésimos de cuatro hojas» («orice trifoiu ar trebui să fie 2 sutimi sau 4 sutimi sau 6 sutimi cu patru foi», 275). El procedimiento y la conclusión parecen remitir a la tradición secular de deducir y definir la realidad no mediante su observación, sino a través de un juego dialéctico aparentemente racional que hundía sus raíces en la filosofía griega, se prolongaba en la Escolástica y desembocaba en el auge de los estudios lógicos en la primera mitad del siglo XX, con representantes de nota en Rumanía, entre otros el profesor de Lógica en la Universidad de Bucarest Nae Ionescu, mentor de la extrema derecha etnicista y totalitaria del Movimiento Legionario desde 1933, esto es, antes de la publicación de *Nu*. Sin embargo, y aunque no se pueda descartar por completo que haya ahí una velada alusión al padre espiritual del fascismo rumano, este pasaje de «Trifoilul cu patru foi» parece tener un alcance general, como reflejo burlesco de un enfrentamiento epistemológico entre la verdad formal, filosófica, y la verdad experimental, cuyo ridículo radicaría en su carácter extremo. En lugar de intentar conjugar ambos métodos, los sabios siguen en sus trece, aunque la voz cantante la lleva el lógico polaco, cuya actuación se describe más por extenso y con pinceladas que lo califican como intelectual de expresión brillante, un propagandista hábil. Escribe «con ingenio y desenvoltura» («spiritual și degajat», 275), insulta a los otros tres sabios con gracia y, a los hechos, opone calificaciones tajantes, sin matices, pero muy eficaces desde un punto de vista expresivo: «el trébol de cuatro hojas es falso, inauténtico, patológico y una aberración» («trifoilul cu patru foi este neadevărat, inautentic, patologic și [o] aberație», 277). Frente a esta brillantez retórica, la prueba de la fotografía de un trébol de cuatro hojas real es un argumento débil, tal como sugiere metafóricamente el detalle de que éste esté más «algo marchito» («cam veștejit», 277), frente a un convencimiento que no por ser menos apriorístico tiene menos fuerza, al fundarse nada menos que en un argumento ontológico, puesto que la característica esencial del trébol, las tres hojas, excluye que pueda tener cuatro. La razón, una razón lingüística y convencional al fin y al cabo, se impone a la realidad, y el triunfo de la lógica se simboliza en una fotografía rival de un trébol de tres hojas, pero esta vez «hermoso y verde» («frumos și verde», 277), ofrecido al mundo para que saque sus conclusiones. Lo razonable, que parece fundarse en los datos empíricos, dista de tener el atractivo de unas construcciones mentales coherentes y presentadas, además, con elocuencia. Parece transparente ahí la analogía con las doctrinas totalizantes coetáneas, que tampoco se paraban en considerar las circunstancias reales del mundo a la hora de perseguir una perspectiva ideal que atraía a muchos, pero que se traducía o traduciría en una ingeniería social destructiva en nombre de unos principios asumidos a rajatabla, aun a costa de negar lo evidente, como el sabio polaco que afirma que el trébol de cuatro hojas, «aun si existiera, sería como si no existiera» («chiar dacă există e ca și cum n-ar exista», 277).

Una vez asentadas las premisas ideológicas de la polémica, Ionesco pasa a historiar sus consecuencias en el mundo. La controversia parece trivial, pero disimula, como hemos visto, un trasfondo más grave, y los intelectuales, en su calidad de guías de la opinión pública, son los primeros citados entre los comprometidos. Como el

autor podía ver a su alrededor, en Rumanía y casi en todas partes, los trabajadores del pensamiento y la cultura se sentían obligados a tomar partido. Con hipérbole solo relativa, el historiador consigna que «todos los intelectuales del mundo participaron de forma activa y vehemente en la controversia» («toți intelectualii din lume au luat parte activă și vehementă la controversă», 277), secundados por los políticos y las masas, enardecidas hasta provocar revoluciones. Ante esta presión, la opción de vivir su vida sin molestar a nadie y sin preocuparse de las pasiones colectivas, la tibieza o la indiferencia ideológicas, se convierten en un crimen punible con la muerte, como sufre en su carne, «quemada viva» («arsă de vie», 277) como hereje, una pobre vieja que se limitaba a peinarse durante todo ese tiempo. Que esto sea constitutivo de delito puede parecer absurdo, un quiebro incongruente de escritor vanguardista, pero el sinsentido no lo es tanto si se recuerda que Ionesco utiliza aquí una expresión rumana «satul [țara] arde și baba se pieptănă» (arde el pueblo [país] y la vieja se peina), referida a las personas que anteponen su bienestar y libertad individuales a los peligros y dictados colectivos. Lo que la sabiduría popular ya veía con malos ojos, amenazaba en los años treinta del siglo XX con convertirse en algo perseguido en el contexto del creciente encuadramiento de la población en organizaciones de masa y la movilización general en nombre del sistema político o de la nación. Ionesco contaba para perfilar esta imagen el precedente de la Gran Guerra, pero no resulta por ello menos turbadora la semejanza de la destrucción de los peines, esto es, de los indiferentes y ajenos por cualquier razón a los designios de la mayoría, con lo que ocurriría años después durante la Segunda Guerra Mundial, aquí barruntada. En frases breves, en régimen de asíndeton, la voz narradora expresa en este pasaje profético un proceso que aparece acelerado, como una corriente que se lleva todo por delante o, más bien, como un choque de trenes ideológico con repercusiones planetarias.

Una vez llegada así la situación a un máximo de tensión, Ionesco recupera y hace explícito el tema geopolítico presente de forma velada en los primeros párrafos de «Trifoiul cu patru foi», de forma que el texto adquiere mayor concreción y se orienta hacia la crítica de una ideología determinada, la del nacionalismo, que era sin duda la más extendida, aun en las democracias liberales, y que en éstas se combinaba a menudo con el racismo inherente a la empresa colonial. El episodio del chino Pep-Te-Ne retoma la polémica inicial del porcentaje de tréboles de cuatro hojas, que ascendería para él al cincuenta por ciento. Los europeos no admiten que un chino pretenda participar en el debate en un pie de igualdad y con ánimo, además, desinteresado, por «deseos objetivos de investigación científica» («dorințe obiective de cercetare științifică», 279), y descalifican como inconveniente y descarada la tentativa de un asiático de entrar en el coto vedado de la ciencia occidental o, lo que es lo mismo en el contexto de «Trifoiul cu patru foi», en el juego exclusivo de las grandes potencias, como sugiere la alusión a la Liga de Naciones. Además, se le reprocha el parecido de su nombre con el utensilio capilar reprobado (peine se dice *pieptene* en rumano), pero a su observación de que existen palabras francesas que también suenan parecido, el gobierno de Francia responde con protestas, un atentado contra Pep-Te-Ne y, por último, la movilización del ejército para castigar la insolencia de los chinos. La guerra general iba a estallar, pues, en un marco considerado colonial y por razones de orgullo nacio-

nal herido. Cuál era la opinión de Ionesco frente a la ideología nacionalista y el eurocentrismo se desprende de la solución que imagina a la escalada de enfrentamientos desatada por una estadística botánica. Cinco chiquillos reúnen sendas colecciones de tréboles y cada una de ellas presenta exactamente el número de ejemplares de cuatro hojas postulado por cada uno de los sabios protagonistas. Los niños tienen diferentes orígenes, pero destaca que cuatro procedan de partes del mundo completamente distintas (Japón, Bengala, los Países Bajos y Sudamérica), mientras que el mencionado en último lugar es «antisemita» («antisemit», 279), lo que sorprende por su incongruencia en el contexto de esta enumeración geográfica, pero que sirve de llamada de atención humorística a la conciencia. La extrañeza de la noción incita no solo a reírse, sino también a pensar en el sinsentido de ligar una pertenencia nacional a una doctrina racista que excluía de la comunidad a parte de sus miembros, en este caso los judíos, en lo que puede interpretarse como un alfilerazo ionesciano a quienes, en esos años, hacían coincidir fanáticamente rumanidad y ortodoxia. Por otra parte, el hecho de que sean niños los que confunden a los sabios empecinados en sus teorías respectivas puede sugerir un contraste entre la sencillez de unas figuras simbólicas que, aunque solo fuera por su edad, estaban en lo más bajo del escalafón intelectual y cuyo coleccionismo se mantiene cerca de la naturaleza, y la artificialidad de una élite alejada de la vida y los problemas reales. La intervención de los niños representa de este modo un triunfo del sentido común, que acierta a eliminar la tensión y a marginar a los cinco intelectuales irresponsables, quienes no dejan, por lo demás, de devanarse los sesos sobre el difícil problema, pero ya de forma puramente teórica, en un lugar sin tréboles para que la presencia de estas plantas no pueda estorbar sus divagaciones, cada uno con sus partidarios, por fortuna escasos. La sociedad, gracias al trabajo inocente de los niños, margina el saber establecido, que en su expresión en «Trifoiul cu patru foi» parece más bien una ideología, y, con ello, se conjura en el último momento el peligro de la guerra: «la ciencia está desconsiderada y la paz del mundo, asegurada» («știința este desconsiderată și pacea lumii asigurată», 281). Sin embargo, el final no es forzosamente feliz. La tranquilidad general es solo provisional y el cierre, abierto, descarta una conclusión optimista. El cuento no se ha acabado y, es más, ni siquiera es posible que lo haga. Una crisis ha pasado, pero seguirán otras.

El final escépticamente desesperanzado, aunque realista, admite una interpretación antropológica, por el espectáculo de unos seres humanos que siempre encuentran una excusa para luchar, porque lo que cuenta no es el pretexto, sino la tendencia humana al enfrentamiento, aun y sobre todo en los que se supone que utilizan mejor la cabeza. Pero los indicios repartidos a lo largo del texto, cuya brevedad no es óbice para su gran densidad de significado, permiten asimismo una lectura anclada en las difíciles circunstancias políticas de la época, que subyacen, como vamos viendo, a toda esta historia ficticia. La atmósfera era ya prebélica y bastará recordar a este respecto las tensiones internacionales que estaba suponiendo el revisionismo del sistema de Versalles por la Alemania ya nazi o el creciente imperialismo italiano, además del contraste de reivindicaciones territoriales insatisfechas que seguían impidiendo colaborar a casi todos los nuevos países surgidos en el marco de dicho sistema. Esos indicios, algunos ya mencionados, pueden deducirse incluso de la organización de las

marcas temporales de «Trifoiul cu patru foi», especialmente cuando el autor sustituye en los últimas líneas del texto el pretérito, tiempo verbal preferido por la narración historiográfica de su tiempo¹¹, por el presente de indicativo, cuya función parece doble. Por una parte, serviría para localizar cronológicamente lo relatado en el presente de la escritura (o de la lectura), lo que a su vez acerca todo lo anterior a un tiempo pasado ficticio reciente, algo que no estaba claro hasta entonces por la ausencia total de cualquier referencia cronológica, lo que no suele ocurrir en los libros de historia, tanto los que narran sucesos reales como imaginarios. Aunque la falta de esta marca de historicidad fundamental podría alegarse como argumento contra su consideración como historia ficticia, el paso al presente de indicativo basta para localizar lo narrado en el tiempo y, por otra parte, se corresponde perfectamente con el carácter de parábola satírica de la obra, que exigía un cierto grado de abstracción para aumentar sus posibilidades de aplicación universal. En efecto, una segunda función del uso del presente de indicativo podía ser la de acercar a la circunstancia del lector los sucesos que se historian, de forma que pudieran interpretarse como un reflejo simbólicamente ajustado de los movimientos de la historia coetánea, cuyo sinsentido intrínseco era común a todas las partes (ideologías, naciones, etc.) en combate, más allá de pormenores circunstanciales. La sátira no toma por objeto a unos u otros, sino a los principios generales que los mueven y, desde este punto de vista, la incongruencia aparente de «Trifoiul cu patru foi» multiplica el efecto de su cuestionamiento radical de la mentalidad contemporánea. En esta perspectiva, lo que se podía entender como un experimento vanguardista de escritura disparatada, de despliegue de una lógica demencial que excitara la risa, a la manera de la moda de humor incongruente estrictamente coetánea en los círculos vanguardistas europeos y rumanos (aquí siguiendo el modelo de las micronovelas de Urmuz, tan absurdos en cuanto a las peripecias contadas y tan completamente coherentes en su desarrollo como «Trifoiul cu patru foi», salvadas las distancias), se nos presenta como un procedimiento singularmente eficaz para poner en ridículo las pretensiones culturales, políticas o ideológicas que estaban llevando a la guerra. Frente al absurdo de la Historia, Ionesco se sirve de una forma literaria que expresa directamente ese absurdo con los recursos de la literatura. Igual que en el resto de *Nu* había utilizado paródicamente el método crítico para desmontar la Crítica, y de forma análoga a como dinamitará desde dentro, con un planteamiento literario semejante, la biografía en su *Victor Hugo*, la narración en *Scipiri* o el género

¹¹ Según Jean Leduc, «el uso del pretérito indefinido como tiempo verbal de base [...] de las secuencias narrativas y, lo más a menudo, del imperfecto de indicativo para el segundo plano parece ser la regla antes de la Segunda Guerra Mundial» («l'usage du passé simple comme temps de base [...] des séquences narratives et, le plus souvent, de l'imparfait de l'indicatif pour l'arrière-plan semble être de règle avant la Seconde Guerre mondiale», Leduc 1999: 214). El uso del presente antes de los párrafos finales de «Trifoiul cu patru foi» se limita a los pasajes en que funciona como tiempo del discurso, esto es, para dar cuenta en estilo indirecto de los argumentos de los sabios, que se sitúan en una perspectiva de universalidad y atemporalidad, por lo que resulta normal que se recurra a la forma no marcada del presente. De los tiempos verbales del pasado rumano, el preferido en «Trifoiul cu patru foi» es el pretérito perfecto, en lugar del indefinido, probablemente para indicar que se trata de un pasado cercano y que opera todavía sobre el presente.

dramático en *Englezește fără profesor* y su teatro francés, Ionesco adopta en «Trifoiul cu patru foi» las normas de la escritura historiográfica a fin de subvertirla. El absurdo de las acciones narradas en este *intermezzo* choca con el estricto tono objetivo de su escritura, que obedece en lo principal a las normas del discurso historiográfico al presentar sus rasgos fundamentales, tales como la narración en tercera persona, la falta absoluta de diálogo, una ordenación coherente y lógica de los hechos de la que se desprende una cadena causal, los movimientos colectivos como motor de la acción, la actuación de unos personajes individualizados únicamente en su calidad de agentes del fenómeno histórico, entre otros, de manera que la obra queda caracterizada como historiográfica, sin que obste a ello que le falten marcas de historicidad tales como la precisión cronológica explícita o la presencia del paratexto científico (notas, bibliografía, etc.), las cuales faltan también en historias ficticias coetáneas ambientadas igualmente en el presente, y asimismo satíricas, como *L'Agonie du globe*, de Jacques Spitz, o *Il mondo senza donne*, de Virgilio Martini. De este modo, la escritura historiográfica de «Trifoiul cu patru foi» sirve a un propósito de denuncia cuyo valor moral en un sentido que no puede ser más actual por su postura en contra del nacionalismo, la discriminación, el elitismo intelectual y la demagogia, pero que no se reduce a ese valor, que no tiene pertinencia, al fin y al cabo, en la esfera de la literatura en la que se enmarca siempre Ionesco. La imitación de la forma de la historia se transmuta en su contrario, en una especie de *antihistoria* que se enmarca perfectamente en la estética del autor, tanto en su período rumano como en el francés, lo que no ha escapado a la atención de los escasos estudiosos que han abordado *Trifoiul cu patru foi*, como el pionero Gelu Ionescu (Ionescu 1991: 132-133)

„Anticipările” sînt multiple: ca și în piese, pretextul de la care se pornește conflictul este doct-ridicol, rizibil și privit cu ironie. Apoi, dezvoltarea conflictului în *boule de neige* este rapidă, acaparatoare și devenind amenințătoare (în glumă) pentru „starea” planetei. Invații de argumentări, polemici „dure” pentru nimic, dar care aprind spiritele și creează o tensiune absurdă. Comicul de limbaj (numele eroilor) și câteva replici voit stupide prevăd și ele modul de a reacționa verbal al unor personaje din viitorul teatru. În sfîrșit, sfîrșitul „deschis”, care lasă perspectiva reluării de la capăt, ca în cercul vicios din care personajele ionesciene nu știu să se salveze¹².

A estos barruntos de la técnica literaria que lo haría célebre en el mundo, se podrían añadir otros de una concreción asombrosa, como cuando los debates de los sabios sobre la esencia del trébol de cuatro hojas y su existencia estadística recuerdan el tenor de los razonamientos de los Sres. Martin y Smith en la escena VII de *La Canta-*

¹² Las «anticipaciones» son múltiples: como en las obras teatrales, el pretexto que desencadena el conflicto es docto-ridículo, irrisorio, y se observa con ironía. Luego, el desarrollo del conflicto en bola de nieve es rápida, acaparadora, y se vuelve amenazadora (en broma) para el «estado» del planeta. Invasiones de argumentos, polémicas «duras por una nonada, pero que encienden los espíritus y crean una tensión absurda. La comicidad del lenguaje (los nombres de los héroes) y algunas réplicas deliberadamente estúpidas anuncian también el modo en que reaccionan verbalmente algunos personajes de su futuro teatro. Al final, la conclusión «abierta», que abre la perspectiva de un vuelta a empezar desde el principio, como en un círculo vicioso del que los personajes ionescianos no saben escapar.

trice chauve acerca de si siempre hay alguien o no en la puerta cuando se oye el timbre, al responder la Sra. Smith a su marido, quien había afirmado que hay alguien siempre que llaman a la puerta: «Eso es verdad en teoría, pero en la práctica las cosas ocurren de otra manera» («Cela est vrai en théorie. Mais dans la pratique les choses se passent autrement», Ionesco 1991: 25). En general, la atracción paradójica por el funcionamiento de la lógica evidente en «Trifoiul cu patru foi» reaparecerá a menudo en las obras dramáticas francesas de Ionesco, especialmente después de que conociera las teorías de Stéphane Lupasco en las que éste hacía hincapié en el valor cognitivo de la contradicción y proponía la existencia de «valores intermedios entre lo verdadero y lo falso clásicos» («valeurs intermédiaires entre le vrai et le faux classiques», Ferreira de Brito 1984: 229). Aunque el sistema lógico de Lupasco es posterior en más de una década al texto que nos ocupa, no extrañará que Ionesco lo acogiera con entusiasmo si pensamos en una frase del *intermezzo* como «tienen razón cada uno en parte, pero no la tienen juntos» («au dreptate fiecare în parte și nu au dreptate împreună», 279, 281). Y la ridiculización de las pretensiones de la Lógica clásica se volverá a personificar en un nuevo Asmatzukievitz en la figura del Lógico («Le Logicien», a secas) de *Rhinocéros*, a quien sus silogismos, formalmente tan perfectos como los de su lejano precursor polaco, no lo libran de acabar siendo uno de los primeros en transformarse en el rinoceronte del título, metáfora de la conversión al totalitarismo de los intelectuales que, en «Trifoiul cu patru foi», guiaban con su obcecación ideológica a la humanidad hacia la catástrofe, que al final no se produce en el espacio textual, por el momento. Quizá el Ionesco de 1934 conservaba unas briznas de optimismo, que parecen ausentes en la última obra que traeremos a colación para dar idea de hasta qué punto esta historia ficticia juvenil se inscribe en el núcleo de la creación de su autor, pese a su aspecto inusual. Su guión cinematográfico, *La Colère* (filmado en 1962), también muy breve, presenta una nueva espiral infernal que, partiendo de una situación de calma idílica, describe cómo un detalle sin importancia (el descubrimiento de una mosca en la sopa) desencadena una escalada de enfrentamiento que crece «muy, muy rápidamente» («très, très rapidement», Ionesco 2006: 32) desde la disputa conyugal a la pelea entre vecinos, y de ahí a la lucha con las fuerzas del orden y la guerra, entre incendios y catástrofes naturales, hasta desembocar en el estallido de una bomba atómica y la imagen final del planeta explotando. Se trata, pues, de una nueva parábola sobre la historia contemporánea, con un tratamiento ya decididamente absurdo que lleva a sus últimas consecuencias la técnica literaria y la lección admonitoria de «Trifoiul cu patru foi», cuyo lugar en la producción entera de su autor, y no solo de la rumana, es hora que sea reconocido. Ojalá el presente ensayo sirva para ello y, sobre todo, para señalar su interés como uno de los ejemplos más valiosos y originales del género, casi ignorado, de la historia ficticia, allí donde se encuentran literatura y especulación para aportarnos un testimonio singular de la visión del transcurrir histórico que tenían intelectuales y escritores tan significativos como Eugène Ionesco, una visión que se manifestaba con la libertad de la imaginación creadora y sin las ataduras del documento, del referente real, que imponía justamente su ley, dado su objeto, a los historiadores profesionales de la Edad Contemporánea.

Obras citadas

- BORGES, Jorge Luis (1982): «Prólogo», en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Trinidad Barrera (ed.), pp. 89-91. Madrid: Cátedra.
- FERREIRA DE BRITO (1984): «De Lupasco à Ionesco. Logique et anti-logique dans la dramaturgie ionescienne». *Revista da Faculdades de Letras. Línguas e Literaturas*, (Universidade do Porto) I, 1: 227-236.
- HENRIET, Éric B. (200): *L'Uchronie*. Paris: Klincksieck.
- IONESCO, Eugène (1934): *Nu*. București: Vremea.
- (1991): *Théâtre complet*, Emmanuel Jacquart (ed.). Paris: Gallimard.
- (2006): *Les Salutations. La Colère. L'Œuf dur*. Paris: Gallimard.
- (2008): *Destellos y teatro - Sclipiri și teatru*, Mariano Martín Rodríguez (ed.). Madrid: Fundamentos.
- (2009): *Hugoliada*, Mariano Martín Rodríguez (ed.). Madrid: Cuadernos de Langre.
- IONESCU, Gelu (1991): *Anatomia unei negații*. București: Minerva.
- LEDUC, Jean (1999): *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*. Paris: Éditions du Seuil.
- OPRIȚĂ, Mircea (2007³): *Istorie a anticipației românești*. Iași: Feedback.
- PETREU, Marta (2001): *Ionescu în țara tatălui*. Cluj-Napoca: Apostrof.
- SIMUȚ, Andrei: «1984 și Lobocoagularea prefrontală de V. Voiculescu», in *Literatura traumei*, pp. 115-125. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- SUVIN, Darko (1979): *Metamorphosis of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.