

Matei Visniec: aproximación a un universo dramático a través de sus animales

Evelio Miñano Martínez

Universitat de València

Evelio.Minano@uv.es

Résumé

Matéi Visniec (1956) est un auteur d'origine roumaine, d'expression roumaine et française dans son œuvre dramatique. Les coordonnées de son univers de fiction dramatique réunissent l'absurde, le symbolique, le fantastique et les conflits de la cité des hommes, parfois avec des références historiques et actuelles précises. Les animaux, présents sur scène de différentes manières, sont très fréquents dans ses pièces. Ils constituent une faune étrange entre l'animal et l'humain, entre la réalité et le fantastique. Leur présence dans cet univers théâtral s'inscrit dans son versant symbolique, qui défie l'imagination par l'énigme et l'incompréhensible ; mais aussi dans son versant engagé dans la mesure où les rapports entre l'homme et l'animal sont aussi une façon d'approcher la condition humaine et les maux que souffre la cité des hommes.

Mots-clefs: théâtre ; absurde ; fantastique ; symbolique ; engagement ; animal.

Abstract

Matei Visniec (1956) is an author from Romania, who uses both French and Romanian expression in his plays. The coordinates of his dramatic fictional universe bring together the absurd, the symbolic, the fantastic and the conflicts in the city of men, sometimes with accurate historical and current references. Animals, present onstage in many different ways, are very common in his plays. They constitute a strange wildlife between animal and human, between the real and the fantastic. Their presence in this theatrical universe fits into their symbolic aspect, which defies the imagination by means of what is enigmatic and incomprehensible; but it also falls into their committed side to the extent that the relationship between humans and animals are also a way of approaching the human condition as well as the troubles affecting the city of men.

Keywords: theatre; absurd; fantastic; symbolic; commitment; animal.

0. Introducción: la variada presencia de los animales en el universo dramático de Matei Visniec

Matei Visniec (Rădăuți, Rumanía, 1956) es un escritor de origen rumano y de expresión rumana y francesa. Además de novelista y poeta en su lengua materna, es autor dramático en rumano y en francés, cuya obra ya ha sido ampliamente representada, traducida y premiada, al tiempo que los investigadores han comenzado a indagar las particularidades de su universo literario, fundamentalmente dramático. Matei Visniec, periodista de profesión en la actualidad, se exilió voluntariamente de su país en 1987, donde su obra en lengua rumana ya había tenido problemas con la censura, afincándose poco después definitivamente en París. Visniec tenía escasos conocimientos de la lengua francesa cuando fijó su residencia allí, pero con el paso de los años acabó escribiendo en francés e incluso autotraduciéndose a esta lengua, sin renunciar por ello al rumano, sobre todo en novela y poesía. Su escritura bilingüe y el hecho de que el francés sea para él una lengua literaria de adopción le dan un especial atractivo en uno tiempos como los nuestros en que las cuestiones ligadas a la identidad y alteridad, individual o colectiva, son afectadas por la mundialización, lo cual no ha dejado de llamar la atención de los estudiosos de su obra (Lungu-Badea, 2010; Miñano, 2013).

Autor de unos cuarenta títulos dramáticos, escritos en rumano y francés y a veces autotraducidos, los investigadores ya han puesto de relieve claves de su universo dramático, algunas de las cuales son especialmente interesantes para el objeto de nuestro estudio. Su obra, forjada en la resistencia cultural y la disidencia durante la dictadura comunista, es crítica con los totalitarismos y la opresión, sean cuales sean sus máscaras –comunismo, capitalismo, nacionalismo, utopías demagógicas y destructivas, etc.–, por lo que a menudo trata temas históricos y de actualidad, como a modo de ejemplo la Guerra de los Balcanes (Roman, 2005) o las dictaduras comunistas. Ese trasfondo sociopolítico de muchas de sus obras no anula en ningún caso su carácter experimental (Gavenci, 2009), que se pone de manifiesto en la pluralidad de configuraciones dramáticas de sus creaciones. Se suele relacionar a Matei Visniec con el teatro de lo absurdo, y de hecho es deudor de Beckett e Ionesco a los que rinde homenaje, aunque el uso de esta etiqueta para nuestro autor debería tal vez matizarse (Magiaru, 2010), ya sea por la presencia de lo poético o lo fantástico y, dentro de lo poético y fantástico, de lo que no puede ser a la vez más real y absurdo pero sucede. Los límites difusos entre el universo de la fábula teatral y la realidad, ya sea mediante el teatro dentro del teatro o la interpelación directa al público desde la misma fábula dramática, son otra característica de sus obras que ha llamado la atención (Gavenci, 2003; Roman, 2005; Monah, 2012), a la que se une a veces una profunda intertextualidad que lleva a reescrituras creativas, de muy diversos modos, de grandes autores como Ionesco, Beckett o Chejov.

Lo grotesco, lo absurdo, el humor más negro, lo simbólico y la referencia histórica concreta configuran así un universo dramático que no duda en desacralizar los grandes principios del autoritarismo ni en tocar temas universales como la muerte o la insatisfacción vital, mientras el autor parece moverse entre un profundo pesimismo sobre lo que pueden hacer los seres humanos para mejorar o no empeorar su condición y una tímida esperanza. Como afirma Aurélie Roman (2005: 187), Matei Visniec ha reunido mágicamente dos posturas, «celle du révolté et du poète», y tal vez sea esa una de las razones de lo atractivo que resulta su universo dramático: el *révolté* nos lleva a la crítica, mordaz y provocadora; el *poète* nos lleva a lo enigmático y lo simbólico. Dos vertientes que no se imponen sino que se enriquecen mutuamente en una obra singular.

En una obra tan centrada en la «ciudad de los hombres», resulta sorprendente a primera vista lo frecuente que son los animales en ella. Estos animales están presentes en la escena fundamentalmente de tres modos, que suponen a veces un reto para la escenografía. Hay animales presentes en el espacio de la fábula dramática pero que no se pueden ver, porque algo los oculta. Es el caso del perro de *Du pain plein les poches*: mientras dos personajes están junto al pozo donde hay un perro y discuten cómo salvarlo sin hacer finalmente nada, se oyen varias veces sus ladridos, pero el perro nunca se ve en la escena. También puede haber animales que no se ven porque son, sencilla y llanamente, invisibles, como es el caso de los pajarillos fantásticos, regalo de su amante, que acaban devorando al saxofonista en *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (Visniec, 1998: 82-88, 90-93)¹. En otros casos las acotaciones indican claramente que el animal –o, mejor dicho, su representación– es visible en la escena. Así ocurre con el fantástico unicornio en *Jeanne ou le feu*, obra demoledora del mito nacional francés de Juana de Arco, pero con una profunda empatía por el personaje en su dimensión humana: no solo sale a escena, sino que habla e interviene en momentos cruciales de la historia, como el juicio de la doncella (Visniec, 2009: 54). Las acotaciones indican a veces el dispositivo escenográfico que debe hacer presente al animal en la escena. En esa misma obra, se indica que el asedio a Orleans se representa mediante marionetas y juegos de manos con Juana de Arco montada en un unicornio (Visniec, 2009: 35); en *Comment pourrais-je être un oiseau ou L comme oiseau*, la conversación entre un pajarillo y el hombre-ave nacido con un ala en lugar del brazo derecho, se materializa en la escena con un juego de sombras (Visniec, 1997: 17). Pero la presencia de los animales en el universo dramático de Visniec va sin embargo mucho más allá de lo que está presente, ya sea visible o no, en la escena. En muchos casos se habla de animales que no pasan por la escena; aunque, ciertamente, conociendo la libertad que da el autor a sus

¹ Conocido el gusto del autor por los títulos largos, solo figuran completos la primera vez que aparecen. En sus sucesivas apariciones los abreviamos y hacemos seguir de puntos suspensivos.

escenógrafos no es descartable que estos hayan encontrado el modo de materializarlos de alguna manera en ella.

En todo caso, estén o no en escena, actúen o solo se hable de ellos, el mundo de los humanos está a menudo en contacto con el de los animales. Y nuestro objeto es, desde una perspectiva textual, describir esa fauna y encontrar cómo se liga a algunas de las claves fundamentales de este universo dramático. En esta primera aproximación al tema no estudiamos la simbología de esta variada fauna; intentamos desenrañar algunos de los interrogantes de Visniec sobre el hombre, en su dimensión social o individual, a través de su tratamiento de otros seres vivos que nos acompañan en este planeta: los animales.

1. La fauna del universo dramático de Matéi Visniec: de lo animal a lo humano, de lo real a lo fantástico

Son frecuentes en las obras de Visniec los animales domésticos. Es el caso del perro, algo muy comprensible teniendo en cuenta que este autor está especialmente interesado por indagar en la convivencia en la «ciudad de los hombres». Al perro abandonado en el pozo de *Du pain plein les poches*, se suman el perro errante de *Paparazzi ou chronique d'un lever de soleil avorté* –obra que muestra los extraños comportamientos ante una catástrofe cósmica que se está desencadenando–, que resulta ser el que ha perdido un vagabundo; y el perro encontrado que tiene que sacar a pasear todas las noches una pareja de jubilados para tranquilizarlo en *La femme-cible et ses dix amants*, obra con tintes fantásticos y oníricos que se sitúa en las atracciones de un circo ambulante. La irrealidad y lo fantástico también afectan a este animal. Es el caso del perro muerto que aulla hasta que lo encuentran y entierran sus amos, refugiados de la guerra civil que han retornado a su casa devastada en *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Mención especial requiere el módulo teatral «Nous voilà avec des millions de chiens qui sortent de la mer», que forma parte del conjunto *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*. En esta fábula dramática, el ciego del telescopio, un personaje muy particular que vuelve a salir en otras obras, maltrata al perro que siempre lo ha acompañado, acusándolo de incompetente, de vago y hasta de haber intentado asesinarlo, pese a las protestas del animal. Al final, el ciego es conducido por el perro a un acantilado donde percibe que están saliendo miles de perros del mar para invadir la ciudad.

Las palomas urbanas aparecen dos veces en *Cioran ou mansarde à Paris avec vue sur la mort*, una obra que dramatiza el pensamiento de Cioran, rumano de expresión francesa como el propio Visniec, al fin de su vida cuando está perdiendo la memoria. En la escena segunda Cioran habla por primera vez con una señora que está dando migas a las palomas en los jardines del Luxembourg, como ha visto desde hace mucho tiempo. Cioran, además, le comenta a esta señora, la cual dice ser la propia memoria de Cioran, que esas aves son totalmente estúpidas: «Ils ont totalement perdu

leur liberté. [...] Ils sont incapables de se nourrir tout seuls» (Visniec, 2007: 8). Las palomas vuelven a aparecer en otro momento plenamente irrealista en contraste con esa escena. Cioran está en la Gare de l'Est preguntando por el tren que viene de Bucarest, pero le contesta un mozo que no llega ningún tren de esa ciudad. Entonces, los altavoces anuncian la salida del Orient-Express con parada en Bucarest y la señora que hacía migas se acerca empujando un carro de maletas con una sorprendente aco-tación: «Lorsqu'ils approchent, on découvre que les valises sont des ballots de pigeons morts compressés» (Visniec, 2007: 16)². En esta obra también sale un conejo muerto que acarrea hechos sorprendentes. Cioran recibe en su dormitorio la inesperada visita de un joven especialista en su obra que le pide permiso para suicidarse. En un diálogo amargo y cómico, Cioran le niega ese permiso, por no considerarlo preparado, y acaba acostándolo y tapándolo en su propia cama. Entra entonces la esposa del joven con un conejo muerto en brazos y le explica a Cioran lo que ha ocurrido: llevaban diez años con ese animal, por el que sentían un gran afecto; al morir este de pronto decidieron inmediatamente enterrarlo en un bosque. Pero cuando cavaron un agujero allí, encontraron otra caja igual con otro conejo muerto dentro. El impacto del descubrimiento fue tan brutal que el joven decidió en ese momento pasar por la casa de Cioran a pedirle permiso para suicidarse, obligando a su mujer a acompañarlo para que viera cómo se tiraba por la ventana. La escena se termina con la pregunta de la joven: «Pourquoi, pourquoi lorsqu'on creuse un trou pour enterrer un lapin mort, on tombe sur un autre lapin enterré là un peu plus tôt?» (Visniec, 2007: 29), a la que no contesta Cioran que, sin embargo, la acuesta con el conejo muerto junto a su marido en su cama y los tapa.

El caballo tiene un importante papel en *Les chevaux à la fenêtre*, obra temprana del autor, escrita en rumano y de un manifiesto antibelicismo. Se compone de tres cuadros en los que cada vez acude un mensajero a comunicar a una mujer la muerte de un familiar –hijo, padre y esposo–; mensajero tan experto, según dice, en la materia que consigue que las familias afectadas se apiaden de él mitigando así el dolor que sienten. Se alude repetidas veces en la obra a los caballos, que tienen un extraño comportamiento. En el primer cuadro, mientras su madre lo viste, el hijo, indiferente a sus consejos, le dice que ha visto pasar un caballo rojo, con una mancha negra, que parece dar vueltas alrededor de la casa y lo está mirando fijamente. Añade que un hombre ha uncido el caballo a un carro, que cree que el caballo es malo y el otro día los caballos ocuparon el matadero. Curiosamente, el último consejo de la madre, al partir, será: «N'approche pas des chevaux. Ne les caresse jamais.... Ce sont eux qui ont occupé l'abattoir» (Visniec, 2010: 18). El mensajero poco después le comunicará que su hijo ha muerto en la guerra precisamente por culpa de un caballo: se acercó demasiado al carro del pan y el caballo le dio una coza mortal. El mensajero, pese al

² Las cursivas de las citas son todas del autor.

escaso heroísmo de esa muerte, considera que el hijo ha sido un soldado ejemplar, pues ha muerto sin dejar cadáver alguno: «Sous le coup de la douleur il s'est recroquevillé jusqu'à ne devenir qu'un point, un point qui a disparu» (Visniec, 2010: 26). En la segunda historia, el caballo ha actuado de modo similar, tal y como vuelve a contarle el mensajero. El padre ha tenido un comportamiento heroico ya que ha sido el único superviviente de la batalla. Sin embargo, no ha podido evitar mientras regresaba la persecución y el acoso constante y feroz de un caballo, cuya consecuencia, sin más detalles, ha sido que ha quedado parálítico, aunque el ejército le regala un estupendo sillón de ruedas que solo necesita unas pocas reparaciones... Esta temprana obra de Visniec mostraba que ya tenía en mente la rebelión de los animales, en este caso animales tan maltratados por el hombre como los caballos en tiempos de guerra.

Los animales no domésticos que comparten espacio con la sociedad humana también ocupan un lugar relevante. Así ocurre con la araña en *L'araignée dans la plaie*, obra escrita en rumano en 1987 y publicada en traducción francesa en 2004, que pone de manifiesto cómo encara el autor el ámbito de lo sagrado, aquí la figura de Cristo durante la crucifixión. La obra se compone de tres personajes crucificados que están próximos a la agonía: el que está herido en el costado³, en el centro, y a los lados Begar y Humil. Estos dos insisten en varias ocasiones para que El que está herido al costado les dé alguna muestra que les haga creer que es quien dice ser, pero este, a punto de expirar, les contesta que no puede. Humil añade a su desesperación el hecho de que una araña está subiendo por su propia cruz y probablemente va a penetrar en sus heridas. Sin embargo, El que está herido al flanco le dice que el animal se ha detenido, por lo que Humil, paradójicamente aliviado en la situación en que se encuentra, le da las gracias a Dios, insistiendo en lo maravilloso que sería si realmente El que está herido en el costado les demostrará que es quien dice ser. Tras el conocido «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné» (Visniec, 2004: 64), El que está herido al costado pronuncia gritando con sus últimas fuerzas una frase que transforma ligeramente la original de los evangelios: «Mon Dieu ! Éloigne-la ! Écarte-la de moi, mon Dieu !» (Visniec, 2004: 64)⁴. Los otros dos crucificados, después de preguntarse qué quiere decir, entienden que se refiere a la araña que ha cambiado de cruz y está penetrando en la herida del que está herido en el costado. Tras insistir en despertarlo para que se mueva y eche la araña de su herida ambos se ponen a escupir desesperadamente sobre ella para conseguirlo. Y así acaba la obra, con la puesta de sol

³ La referencia a Cristo es evidente. *Juan*, 19.34: «mais un des soldats lui perça le côté avec une lance, et aussitôt il sortit du sang et de l'eau». Citamos la Biblia en francés para una mejor percepción de su relación con la obra de Visniec.

⁴ *Lucas*, 22:42 : «Père, si tu veux, éloigne de moi cette coupe ! Cependant, que ce ne soit pas ma volonté, mais la tienne qui se fasse!». *Marcos*, 14 : 36 : «Il disait: Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe !».

y los intentos desesperados de los dos crucificados por alejar con sus esputos la araña de la herida del otro crucificado. Esta obra irreverente no carece de cierta simpatía por la figura de Cristo humano, aunque induce a pensar que los hombres están solos en el universo y que solo ellos pueden mejorar su condición. Paradójicamente, son ellos los que muriendo ayudan irrisoriamente con sus esputos al que se dice hijo de Dios, siendo causante de esa situación un animal tan común como la araña.

Otros animales de este tipo tienen una presencia más discreta. Es el caso del erizo asustado que aparece en brazos de una joven, pues ha escapado de milagro al avión que se ha estrellado en el bosque, en *La vieille dame qui prépare 37 cocktails Molotov par jour*, obra que trata de la creación teatral y pone en un mismo nivel de la fábula dramática al autor, sus personajes que se rebelan y el director teatral. Merece la pena destacar el oso panda de *L'histoire des ours pandas...*, aunque el animal solo aparece en el título y es nombrado al final. En esta obra, que explora los enigmas del amor y sus paradójicas relaciones con la libertad, el personaje saxofonista, en una suerte de sueño despierto, contesta a las preguntas de su amante, un extraordinario personaje femenino entre lo real y lo fantástico, que el animal que más le gustaba de niño era el oso panda y que le gustaría vivir en Frankfurt, donde hay un bello jardín zoológico. Ella dice entonces: « Bon. Alors dans ta prochaine vie tu seras un ours panda. (...) Et moi, je te rendrai visite à Francfort » (Visniec, 1988: 99). Al día siguiente, los vecinos derriban la puerta del apartamento pero no encuentran a nadie, mientras se oye un saxofón a los lejos. Y así termina la obra.

No podemos olvidar las acotaciones escénicas que indican la presencia de una abundante fauna en algunos momentos. Así ocurre en *Nina ou la fragilité des mouettes empaillées*, obra que homenajea a Chejov planteando un imaginario reencuentro entre Nina, Treplev y Trigorin quince años después de *La gaviota*, en plena Revolución de Octubre, con el fin de explorar, como dice el autor, la utopía de todo artista, del amor y de la historia⁵. Nina, después de fugarse quince años atrás con Trigorin, ha regresado a la casa de Treplev, profundamente decepcionada por su fracaso como actriz y por el propio Trigorin. En la escena 5, cuando encuentra el pequeño escenario del jardín de antaño, donde la representación del texto que había escrito para ella Treplev fue un fiasco, y que este ha cuidado desde entonces, se siente profundamente emocionada y, tras su amarga experiencia del público, llama a todos los animales del bosque a ser espectadores. Le pide a Treplev insistentemente que escriba algo para ella, aunque solo sea un hai-ku. Y la escena acaba con esta acotación (Visniec, 2011: 28):

⁵ «En fait, j'ai compris que tout artiste est le porteur d'un message utopique. Nina est comédienne. Tréplev et Trigorine sont écrivains et tous deux amoureux de Nina. Or l'amour est, lui aussi, une forme d'utopie. Lorsque sur l'utopie de l'Histoire se superpose l'histoire d'un trio amoureux, cela donne *Nina ou de la fragilité des mouettes empaillées*» («Lettre à Tchekhov», Visniec, 2011 : 12).

Tréplev décroche une stalactite de glace et se met à tracer des lettres dans la neige. Pendant que la lumière baisse, on aperçoit, derrière la scène, plusieurs têtes d'animaux, comme si «les spectateurs de la forêt» s'approchaient du théâtre. On voit une tête de cerf, une tête de loup, une tête de chien, une tête de cheval, une tête de chat sauvage, un hibou...

Es como si la mágica presencia de los animales pusiera en evidencia la indiferencia de los hombres ante el arte dramático de Nina.

Encontramos un momento de semejante presencia multitudinaria en la escena irrealista de la coronación de Carlos VII por Juana de Arco. Juana ha llevado al delfín al «árbol de las hadas», un árbol legendario de su infancia, donde lo corona con las flores que le da el unicornio. Los que asisten a esa coronación y la celebran son una multitudinaria fauna real y fantástica, como indica la acotación del autor (Visniec, 2009: 40):

L'arbre s'illumine doucement et on découvre, dans l'épaisseur de sa couronne ou perchés sur ses branches, tout un monde animalier plus au moins fantastique: un hibou, un paon, un écureuil, une chauve-souris, un colibri, des papillons géants... On découvre aussi plusieurs auras de saints accrochées aux branches...

Ciertamente, no es indiferente que el clamor humano ante la coronación haya sido sustituido por la presencia de todo este mundo animal.

Además de la fauna doméstica o salvaje que convive con el hombre, la fantástica e imaginaria es también abundante en la obra de Visniec. El papel del unicornio en *Jeanne et le feu* es de gran importancia, y siembra dudas sobre la presencia de lo divino en la historia legendaria. Ya hemos visto cómo Juana cabalga el unicornio en la batalla, o el propio animal le proporciona la corona de flores para Carlos VII. El animal aparece y habla en varias ocasiones, en particular durante el juicio por brujería al que es sometida Juana de Arco, donde solo es ayudada por la voz que oye dentro. La acotación escénica da a entender que esa voz sale no de Dios sino del unicornio, o de los dos a la vez: «*Pendant que La Voix parle, la Licorne apparaît derrière les Juges. Une apparition de rêve que personne ne remarque sauf, plus tard, Jeanne qui tombe à genoux*» (Visniec, 2009: 54). El unicornio le da ánimos, le cuenta el aciago destino que espera a los que la están juzgando y le pide que los perdone. En el momento en que Juana abjura repitiendo lo que dicen los jueces, «*Elle fait un dernier signe d'adieu à la licorne qui disparaît*» (Visniec, 2009: 58), como si el unicornio fuera también su propia conciencia.

Sin embargo, la inmensa mayoría de animales fantásticos o de comportamiento irreal del autor son cosecha de su propia imaginación. Hay un caso en el que Visniec aporta un toque grotesco que hace caer de las alturas a unos seres fabulosos de los textos sagrados: los ángeles con una oreja cortada de *La femme-cible et ses dix amants*.

La señora de la limpieza está harta de estos ángeles caídos porque duermen hasta el mediodía en las papeleras hasta que ella las vacía. Y, de hecho, no sabe cómo adivinan cada día cuáles serán las últimas que vaciará, para holgazanear hasta el final. Después, siguen durmiendo en el alcantarillado. Pero las cosas cambian cuando en la escena 12 los saca de las papeleras, les critica haber olvidado la misión que tenían en la tierra y los pone a trabajar, a lo cual sigue esta acotación: «*Une douzaine d'anges à l'oreille coupée se mettent en file devant la Grosse Femme au balai. Ce sont des anges nains et les bandages qui enveloppent leurs têtes traînent par terre comme des ailes avachies. Ils prennent les seaux, les balais...*» (Visniec, 2005a: 58). ¡Seres fantásticos, pues, rebajados al trabajo más humilde! ¡Metafísica obligada a pisar el suelo!

Encontramos también un sorprendente híbrido: el hombre-ave en *Comment pourrais-je être un oiseau...* La obra nos habla de la vida de un ser humano nacido con un imborrable sello de su diferencia: un ala en lugar del brazo derecho. Esta diferencia lo obliga a huir y ocultarse exhibiendo su deformidad como un truco en una feria. Es objeto de persecución por grupos de intereses de lo más diverso que quieren aprovecharlo como símbolo de sus ideas: el mariscal Pétain quiere convertirlo en símbolo de la Francia purificada; un luchador de la Resistencia quiere hacer de él el símbolo de la Francia libre; un convencido demócrata lo considera el hombre providencial para que los franceses crean en su IV República; un miembro del partido obrero, teniendo en cuenta además sus orígenes humildes, quiere convertirlo en símbolo de la clase trabajadora. Los nazis durante la ocupación lo buscan desesperadamente porque consideran que constituye un peligro para la pureza de la raza el hecho de que pueda procrear; además, el ala está en lugar del brazo derecho, el del saludo fascista. Sin embargo, este personaje escapa por la fascinación que ejerce sobre las mujeres, que lo ocultan, y sus extraordinarias cualidades de bailarín a las que estas no saben resistirse. Pero acaba entre los vagabundos de París bajo un puente, cruzándose sin que lo reconozca la joven que está buscándolo toda su vida, una mujer que ha nacido con un ojo en lugar del pezón izquierdo.

En otros casos se trata de animales irreconocibles, en los que ni siquiera podemos encontrar una hibridación clara. En «Voix dans le noir 1», de *Théâtre décomposé ou L'homme-poubelle*, un personaje habla tranquilamente con otro mientras es devorado, sin dolor, por su extraño animal de cuatro bocas. En «Voix dans le noir 2», otro módulo de la misma obra, la gente se apiña en torno a un cuerpo aparentemente muerto en la calle sin que lleguen a ponerse de acuerdo sobre su naturaleza animal o humana. En otro módulo, «Le dresseur», un personaje convive con una variada fauna doméstica y salvaje, que incluye un animal irreconocible: un extraño ciervo, con crines de caballo, ojos humanos y boca de mujer. Tampoco queda clara la naturaleza del ser llamado *l'Animal qui se ressemble parfaitement à l'homme* en *La femme-cible et ses dix amants*. Ciertamente, lo que se dice de él le confiere un carácter irreal: ha regresado

do a la tierra después de pasar mil años en el océano, se ha sorprendido de que, desde su última partida, haya una guerra entre los hombre que creen y no creen en el *Animal qui ressemble parfaitement à l'homme* y su máxima preocupación es saber si los hombres son de tipo «zapato» –y por lo tanto guardan memoria del pasado– o «paraguas» –con una memoria meramente puntual. Está desnudo bajo una sábana pero no conseguimos verlo porque el inspector no responde a su invitación a levantarla. Sin embargo, interviene directamente otras veces en la obra, ya que ha venido a echar una mano a los feriantes, en particular en el intento de liberación que van a hacer de Van Gogh, que lleva recluido y ocultado largos años en una clínica psiquiátrica. La falta de acotaciones del autor al respecto hace que nos preguntemos cómo han materializado en escena a este personaje los directores teatrales.

Seguimos con un particular caso de metamorfosis en *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, obra escrita en homenaje a Ionesco, que incluye y adapta fragmentos de *La chantatrice chauve* y *Les chaises*, ambientada en la Rumanía comunista, donde se pone de manifiesto la censura y la falta de libertad de expresión. En esta obra, un escritor disidente que no consigue publicar sus traducciones de Ionesco en los años 50 y acaba siendo prohibido, es arrestado por dos rinocerontes –otro guiño a Ionesco– tras haber cometido un acto indecoroso, borracho, frente a la estatua de Stalin. Cuando sale de la cárcel, en el contexto del deshielo tras la muerte de Stalin, asiste a los ensayos de su traducción de *Rhinocéros*, obra considerada entonces «comme une belle métaphore de la lutte antifasciste» (Visniec, 2010: 87). Sin embargo, la representación tiene problemas con la censura, como pone de manifiesto la hilarante escena 23, que comienza cuando está acabando el ensayo general ante una Comisión del Ministerio de Cultura, con las conocidas palabras de Béranger negándose a convertirse en rinoceronte como todos los demás. El director del teatro, pese a reconocer la genialidad de Ionesco, es pesimista en cuanto a la reacción de la Comisión. Según él no queda demasiado claro que los rinocerontes, personajes que salen en la obra con cabezas de rinoceronte, sean fascistas. Sugiere que se pongan esvásticas en sus cabezas para que todo quede claro. La discusión prosigue sobre el momento en que la camarera ve al primer rinoceronte y grita «Oh un rhinocéros !», señalando el fondo de la sala. Podría sugerir que entre el público están los «rinocerontes»; señalar a los lados tampoco sería apropiado, ya que uno apunta a la sede del Comité Central del Partido Comunista y el otro a la Unión Soviética; hacia el fondo de la escena está el Ministerio de Defensa, y hacia arriba se puede pensar en Dios, lo cual es poco apropiado en un país ateo. Al final la actriz grita «Un rhinocéros !», con los ojos cerrados: «Finalement, c'est une pièce historique, non? Le fascisme a été vaincu... Donc elle se souvient d'une histoire du passé...» (Visniec, 2010: 92). Un ejemplo que nos muestra cómo el animal se integra también en la escritura disidente e irónica de Matei Visniec.

Acabaremos este inventario con animales claramente fantásticos y nacidos de la imaginación del autor. Llamen la atención los pájaros invisibles que le regala su amante al hombre de *L'histoire des ours pandas...* La mujer, que ha amanecido en la cama del hombre sin que este recuerde nada de la noche anterior, le concede nueve noches a su amante para que pueda conocerla. La cuarta noche le regala una jaula con un pájaro invisible cubierta por una tela. El pájaro solo se mueve cuando hay oscuridad. Si se retira la tela, no se ve nada, pero si se le pone comida y se cubre otra vez la jaula, el pájaro come, como se puede comprobar al retirar la tela y ver que el comedero está vacío. Además, ese pájaro tiene muchos polluelos, aunque no se sabe cómo, tal vez porque al destapar la jaula lo fecunda la luz. Cuando han nacido los polluelos, cuya señal es una suerte de luz en la jaula, se les abre la puerta y pasan ellos solos invisibles a otra jaula. Tienen una increíble memoria y pueden repetir todo lo que se les ha contado, pero ha de ser durante los eclipses. La séptima noche la mujer entra y se sienta en el salón lleno de jaulas. La mujer pregunta y el hombre contesta invisible que los pájaros están locos, ya que cada vez que llegan al mundo ponen en seguida huevos. Creen que él es su padre y se han hecho muy perversos: se acuestan con su olor, su sombra, su aliento, sus latidos, se acoplan a sus palabras, se acuestan con sus imágenes en el espejo. No sabe qué va a hacer dentro de unos días con el ritmo de reproducción que llevan. El hombre invisible, además, no puede aparecer porque ya no está en ningún lugar. Cree que en realidad se lo han comido los pájaros sin que llegara a darse cuenta. No le ha dolido, al contrario: «Seulement que maintenant je flotte à vide dans toute la pièce. Ça les excite énormément car je vois qu'ils continuent à se multiplier à la vitesse grand V» (Visniec, 1998: 93). Los pájaros acaban en ese mismo momento de hacer el amor con la cosa en que pensaba. Pero le gustaría que la mujer pasara con él al «otro lado»: «J'aimerais bien qu'ils fassent l'amour avec les instants même où nous faisons l'amour» (Visniec, 1998: 93). Palabras que ponen de manifiesto su paradójica relación con unos animales fantásticos a la vez devoradores y liberadores.

Finalmente, el ser más fantástico que hemos encontrado es aquel al que alude *La folle lucide* en el módulo del mismo título de *Théâtre décomposé...* La ciudad se ha liberado de una invasión de mariposas por otra de caracoles pestilentes, y de estos últimos por «un animal gigantesque et diffus, dont le corps a la forme d'une pluie inodore qui ne cesse plus de tomber sur la ville» (Visniec, 1994: 51), un ser fantástico inclasificable.

En conclusión, es evidente que los seres vivos no humanos pueblan el universo dramático de Visniec. Domésticos, salvajes, fantásticos, híbridos o simplemente inclasificables, intervienen de muchas formas en las fábulas dramáticas y mantienen relaciones de diverso signo con los seres humanos.

2. Los animales en el universo dramático de Matei Visniec: en busca de claves interpretativas

Los ejemplos que hemos aportado muestran claramente la abundancia y variedad de animales en el teatro de Visniec, sus diferentes modos de formar parte de la fábula dramática, su situación variable en una escala que iría desde el realismo hasta lo más fantástico, pasando por estados ambiguos como la hibridación o la metamorfosis. Ahora bien, no resulta fácil desentrañar el valor de esa fauna tan variopinta en el universo dramático de Matei Visniec. Y no solo por su variedad de situaciones en la fábula dramática, sino porque a veces su presencia y comportamiento es enigmático, espolea nuestra imaginación y nos sugiere preguntas para las que no tenemos una respuesta clara, tal vez como le haya ocurrido probablemente al autor mismo. ¿Por qué la amante de *L'histoire des ours pandas...* acaba anunciando que hará que el hombre vuelva a nacer como el animal que tanto le gustaba, un oso panda, que ella visitará en el zoo de Frankfurt? ¿Qué liberación puede haber en renacer animal encerrado? ¿Por qué tiene un papel tan importante el unicornio en *Jeanne et le feu*, hasta el punto que parece suplantar la voz de Dios? ¿Por qué se les ha ocurrido a varias personas enterrar sus conejos en cajas en el mismo bosque? ¿Qué significa que una multitud de perros salga del océano, ante el ciego del telescopio, e invada la ciudad buscando a sus amos? ¿Qué significa que ese ciego diga entonces: «Allez, assez, j'ai compris le message! Tout ce que je vous demande, c'est pourquoi moi, et pourquoi aujourd'hui? Oui, j'ai toujours su que la mer était un télescope géant braqué vers mon âme... Hé! Toi qui me regardes de l'autre côté, tu es qui?» (Visniec, 2004: 63) ¿Quién o qué es el *Animal qui ressemble parfaitement à l'homme*? ¿Qué o quiénes son los seres irreconocibles de *Théâtre décomposé...*? ¿Por qué una araña –aunque ya sabemos que algunas llevan una cruz en la espalda– es el animal elegido para penetrar en la herida del personaje que tanto se parece a Cristo? Esos animales tienen ante todo un valor simbólico y poético, de ardua interpretación si es que pueden tenerla. Un terreno abonado para inquietar la imaginación del lector o espectador, que contrasta con la claridad con que este mismo teatro denuncia la injusticia social y política y las grandes ideas que, bajo la suntuosa apariencia de la utopía, engañan a los individuos permitiendo que unos, los que detienen el poder en sus diversas formas, se aprovechen de los demás.

Hombres y animales conviven, ya sean domésticos o bien salvajes, porque el espacio que ocupamos es a fin de cuentas el mismo: este planeta tan maltratado por el hombre. De esta convivencia nacen diferentes formas de plantear la relación entre el hombre y en animal en este universo dramático, independientemente del valor poético y simbólico, más o menos inescrutable, que conlleva cada vez la aparición del animal.

Así, lo que le ocurre al animal, que convive con el hombre, puede ser una

trasposición de lo que le ocurre al hombre, o al menos una invitación a reflexionar en ese ámbito. «L'homme à la pomme», un módulo de *Théâtre décomposé...*, nos habla de las preguntas que se hace un gusano en la manzana que habita: ¿quién soy?, ¿dónde estoy? El gusano acaba percatándose de que vive en un océano de comida y que para darle un sentido a su vida tendrá que salir de él; por ello se pone a cavar un túnel a medida que se alimenta, mas en el momento en que sale y abre su primera ventana en la piel de la manzana, «vers l'univers et vers Dieu, mes dents s'enfoncent goulûment dans le fruit» (Visniec, 1994: 41) Este módulo nos hace pensar que querer ir más allá los límites de nuestra condición humana puede ser una trampa que conduzca a nuestra propia destrucción. Pero también que siempre hay un poder ajeno a las pequeñas vidas humanas y que no duda en aprovecharse de ellas.

El paralelismo se manifiesta también cuando el maltrato de los hombres al animal pone de manifiesto el maltrato de los hombres entre sí y, a partir ahí, los males que aquejan la convivencia en la *ciudad de los hombres*. Así ocurre en *Du pain plein les poches*, en el que dos hombres, Canne y Chapeau, están junto al pozo al fondo del cual hay un perro abandonado. Comienzan despotricando contra la gente en general por haber tirado el perro al pozo, e imaginando un castigo ejemplar. Pero las diferencias entre ambos se manifiestan al instante. Chapeau apunta la posibilidad de que no haya ningún perro en el pozo o de que el propio animal se haya suicidado, porque suceden cosas muy extrañas en los últimos tiempos. Tampoco se ponen de acuerdo sobre el modo de permitir que sobreviva el animal y sacarlo. Además, ¿y si el perro tuviera la rabia? Todo se convierte en motivo de discusión y discordia, hasta que Chapeau llega a afirmar que tal vez el dueño del perro sea el propio Canne, exponiendo incluso que esa situación es muy común —«Y a des milliers de chiens comme ça, des chiens morts y en a dans tous les puits. [...] Y en a pas un qui soit passé par ici et ne lui ait jeté une pierre, à ce pauvre chien » (Visniec, 2004: 27)—, hasta que acaban acusándose mutuamente de haber asesinado al perro. Al final se ponen de acuerdo en que, como se va a hacer de noche, lo mejor es dejar el asunto para el día siguiente. Y mientras se echan a dormir, la obra termina con una lluvia inesperada de pan blanco sobre ellos (Visniec, 2004: 35):

CANNE: Si, c'est du pain, du pain, tout ce qu'il y a de plus pain. Mon Dieu, qu'est-ce que cela veut dire ?

CHAPEAU: Ça ne veut rien dire... Y a quelqu'un qui nous jette des morceaux de pain.

Chute de pain.

Así pues, nos encontramos otra vez con un paralelismo sugerido entre el animal y el hombre: del mismo modo que el animal sufre la opresión de un ser más poderoso que él, que le echa mendrugos para comer, a los seres humanos les podría ocurrir lo mismo aunque ese poder esté en la sombra y los encandila con una maravillosa

lluvia de plan blanco. Pero la discusión de *Canne y Chapeau* también ha puesto de manifiesto la falta de un verdadero sentido crítico de los hombres para tomar decisiones, su desunión, indiferencia e inacción así como todas las tapaderas para ocultarse la hipocresía y la cobardía.

La relación entre el hombre y los animales cambia de signo, desde la amistad hasta la confrontación más abierta, poniendo de manifiesto la complejidad de esas relaciones. En algunos casos el animal libera o ayuda al hombre, lo cual pone de manifiesto la soledad del individuo que supuestamente convive con los demás. En «L'homme au cheval», otro módulo de *Théâtre décomposé...*, un hombre se da cuenta de que un caballo lo sigue a todas partes. Al principio esto hace gracia a sus vecinos, pero poco a poco va cayendo sobre él la condena social. Y no hay manera para él de librarse de su extraño compañero, hasta que un día monta sobre él y se pone a cabalgar. El módulo se termina con la admiración del jinete por la noche que acaba de descubrir, lejos de las luces de la ciudad: «Il fait noir mais le ciel est plus étoilé que jamais. On coupe à travers les champs de blé! Je n'aurais jamais imaginé la ville cernée par tant de blé» (Visniec, 1994: 27). Otras obras insisten en esta relación con el animal: el unicornio que ayuda a Jeanne, los animales del bosque únicos espectadores de Nina, el renacimiento del hombre como oso panda por obra de su amante hada, etc. En un mundo donde imperan la injusticia y la estupidez, parece que es mejor amigo del hombre el animal que el hombre mismo.

Ahora bien, los animales también se rebelan y acosan al hombre con frecuencia en el teatro de Visniec. Hay un curioso caso en que se burlan descaradamente. Así le ocurre al filósofo en el módulo homónimo de *Théâtre décomposé...*. Este personaje ha plantado coles pero, dándose cuenta de que los conejos se las comían, ha capturado una ingente cantidad de ellos que tiene enjaulados. Como es vegetariano ni se los come ni los vende, para que así no se los coman; tampoco los puede soltar, pues volverían a comer sus coles, ni dejarlos morir de hambre. Al final le toca alimentarlos con las mismas coles que planta, por lo que los conejos se mofan de él: «Et, en plus, les lapins, quand je leur donne à manger, ils me regardent tous avec une goguenardise qui me rend fou» (Visniec, 1994: 38). ¿Venganza animal o insinuación de lo sutiles modos de oprimir?

Pero los animales pueden ser más agresivos, como ya vimos en los caballos que atacaban los soldados, poniendo de manifiesto tanto la estupidez humana como el maltratado olvidado de los animales en las guerras. Esa podría ser la interpretación de lo que le hace una cucaracha al *Homme au cafard*, en un módulo homónimo de *Théâtre décomposé...*, entre la burla y la venganza con tintes netamente fantásticos. En esta obra, un personaje nos cuenta el progresivo acercamiento y entendimiento entre él y una cucaracha, que les ha llevado a una mutua adaptación de hábitos. El final es sorprendente: el hombre ha visto varias veces que la cucaracha se deja caer al fondo de

la taza como si se suicidara. La última vez que la estaba viendo, se durmió en la mesa. Al despertarse por la música de Vivaldi: «il faisait noir et je me suis rendu compte que j'étais, moi aussi, en chute libre dans le précipice infini d'un pavillon géant de phonographe» (Visniec, 1994: 100); esto es, ha sido atraído por el animal hasta convertirse en algo parecido a él y precipitarse al fondo no de un vaso sino del altavoz de un gramófono. ¿Venganza o identificación salvadora con el animal?

Tres módulos seguidos de *Théâtre décomposé...* son especialmente interesantes. En el primero, «La folle tranquille», el personaje del título nos cuenta que unas mariposas han invadido la ciudad y se comen todos los seres vivos. La gente se ha encerrado en sus casas. No obstante, han advertido que las mariposas solo atacan a los que hacen movimientos bruscos y que, si se camina despacio, se las puede aplastar y mueren tranquilas. Desde entonces toda la vida de la ciudad transcurre con una gran lentitud. Se habla a ritmo de una palabra por día, también se hace el amor mucho más despacio (Visniec, 1994: 45-48). En el segundo, «La folle fébrile», el personaje del título cuenta que una invasión de caracoles pestilentes ha acabado con las mariposas, pero su hedor y penetración por todas partes es tal que muchos añoran las mariposas de antes. Para convivir con ellos, hay que aprender ante todo a callar, porque «chaque mot prononcé laisse à sa place, dans la bouche, un petit escargot pestilentiel» (Visniec, 1994: 50). Y finalmente, el personaje de «La folle lucide» cuenta que los caracoles pestilentes han sido expulsados por «un animal gigantesque et diffus, dont le corps a la forme d'une pluie inodore qui ne cesse plus de tomber sur la ville» (Visniec, 1994: 51). Esa lluvia animal lo ha empapado todo y se alimenta del contenido de todas las cosas: «Elle vide, d'une façon extrêmement lente et imperceptible, tout ce qui a un cœur, une âme, un sens» (Visniec, 1994: 51). No hay forma de resguardarse de ella y tiene el don de la ubicuidad: «Elle est à l'intérieur de chaque pensée, de chaque mot prononcé. On ne peut rien lui cacher» (Visniec, 1994: 52). Se ha metido en la cabeza de todos y cada uno. Añoran ahora el tiempo de los caracoles pestilentes. Ciertamente, esa rebelión de los animales nos induce a una lectura en clave humana y política, que sugiere que las soluciones ideadas han sido a veces ineficaces o incluso han creado problemas peores que el que pretendían resolver, hasta llegar, como se insinúa con esa lluvia animal que lo penetra todo, a una sociedad donde el poder ha conseguido el máximo control, interiorizándose en los ciudadanos mismos.

Finalmente, el acoso del animal al hombre se manifiesta varias veces a través de la devoración. Dos módulos de *Théâtre décomposé...* desarrollan este tema. En «Voix dans le noir 1», un hombre llamado Kuntz conversa tranquilamente con otro, Bartoloméo, mientras el animal de este último devora poco a poco el primero. La conversación sugiere unos hechos fantásticos y absurdos. Se trata de un extraño animal de cuatro bocas que no hace sufrir a sus víctimas mientras las devora comenzando por las extremidades. La conversación prosigue en un tono tranquilo y amistoso

mientras el animal va devorando cada vez más arriba al doctor Kuntz. Y trata de temas anodinos: Bartolomé le cuenta lo difícil que le resulta alimentar a su mascota mientras el doctor Kuntz, sabiendo que le quedan cinco minutos de vida, le pide que le encienda un cigarrillo. Cuando el animal ya ha llegado al cuello, pregunta Kuntz: «Vous croyez qu'il s'apprête à m'arracher la langue?», a lo que contesta Bartolomé: «—Oui, mais il n'oublie jamais vos paroles» (Visniec, 1994 : 22). Este módulo hace que nos preguntemos si esta *devoración* por un animal fantástico sugiere otra *devoración* metafórica de ser humano, con su pérdida de palabra y libertad, por algo que, precisamente no es animal sino tan humano como su propia víctima.

En «Le dresseur» se habla de un hombre al que no le gusta relacionarse con los demás porque solo piensa en sus animales. Todas las noches abre la habitación donde están: serpientes, tortugas, ratones blancos, ranas, caracoles, etc., más un espécimen no ha conseguido identificar. Nos cuenta el número de doma, único en el mundo, que ha montado con sus animales. Después de alimentarlos a todos, se baña, se echa crema en la piel y se tumba. Los animales se pegan entonces a su cuerpo, siguiendo una disposición precisa que nos detalla. Duerme así en comunión profunda con todos ellos. El módulo acaba anunciando una fusión que pasa por la *devoración* del hombre por todos los animales (Visniec, 1994: 33-34):

Nous sommes bien ensemble et je sais que l'instant où les limites seront franchies s'approche. Déjà, mes animaux ont commencé à goûter discrètement à mon sang et à ma chair et au matin je me réveille blessé. Peut-être que mon cerf aux yeux humains saura raconter, un beau jour, la grande nuit d'amour universel qui va me dévorer.

Otra vez se nos plantea la duda de si esa *devoración* es ataque del animal al hombre o un modo de sugerir que la compañía de los animales, incluso peligrosos, es preferible a la de los otros seres humanos en la «ciudad de los hombres».

A estas fábulas dramáticas se ha de sumar la plácida *devoración* del hombre de *L'histoire des ours pandas...* por los pájaros invisibles que le ha regalado su amante. Habiendo sido comido por los pajarillos, le gustaría que la mujer pasara con él al otro lado: «J'aimerais bien qu'ils fassent l'amour avec les instants même où nous faisons l'amour» (Visniec, 1994: 93). Todo indica pues que la *devoración* del hombre por el animal es ambigua en el teatro de Visniec. Indudablemente nos recuerda la rebelión de los animales maltratados por el hombre, pero se da en unas circunstancias tan irreales e indoloras que parece sugerir, paradójicamente, un inequívoco deterioro de las relaciones entre los hombres que hace preferibles a los animales. De donde se desprende la necesidad para el hombre de respetar los animales y acercarse a ellos para mejorar su propia condición humana.

3. Elementos para una conclusión

Así pues, los animales son personajes fundamentales en el universo dramático de Visniec. Son ante todo enigma más allá de la frontera de lo humano, por lo que están ligados a lo poético y simbólico de este universo teatral, todo lo que desafía nuestra comprensión e imaginación. Sus relaciones con el hombre ponen de manifiesto lo mejor y lo peor que hay en nosotros: pueden ser maltratados hasta la más extrema crueldad pero también profundamente amados. Ellos mismos no son meramente pasivos, sino que pueden responder positivamente a la estima humana o enfrentarse con el hombre que los maltrata, de diversos modos.

Pero la relación entre el hombre y los animales no es únicamente un espacio para lo simbólico y fantástico o para mostrar las ambiguas relaciones del hombre con los otros seres vivos. Esas relaciones aluden frecuentemente, de un modo más o menos claro, a las relaciones entre los propios seres humanos; todo indica que lo que el hombre hace a los animales tiene mucho que ver con lo que el hombre le hace al hombre. Hay seres no humanos que devoran, engañan, acosan; los hay solidarios que ayudan, liberan; otros responden al daño con una furia destructiva; a veces, la relación es ambigua pues no queda claro si el animal domina o libera: nada diferente de lo que los seres humanos se pueden hacer mutuamente. La imaginación dramática de Visniec se aleja del hombre por la fantasía animal para volver a él con más fuerza e intensidad, al tiempo que deja espacios de lectura e interpretación infinita para la libertad de su lector y espectador.

Unas palabras del narrador, que nos recuerda al autor, de *Syndrome de panique dans la ville lumière*, novela reciente del autor traducida del rumano, pone de manifiesto su respeto y afecto por los animales. Cuando visita el Cementerio de los Animales de Asnières, en los alrededores de París, algo le provoca una honda impresión que llama «poética»:

Ce que je vois dans ce cimetière, pour ma part, ce ne sont pas les plus de 40.000 animaux enterrés, mais les plus de 40.000 personnes qui ont refusé de se séparer de l'animal qu'ils ont aimé, fût-il quadrupède, volant ou aquatique. C'est pourquoi je dis que ce cimetière est un lieu d'espoir : dans un monde où l'homme est devenu bestial et cynique, le cimetière de chiens d'Asnières parle en fait de tendresse. L'espèce humaine n'a pas encore perdu définitivement sa capacité d'aimer les animaux et de les respecter comme des êtres (Visniec, 2012: 195).

Escuchando estas palabras no resulta extraño que los animales sean personajes fundamentales del universo dramático de Visniec, y que en su relación con ellos se cifre algún atisbo de esperanza para el hombre.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GAVENCI, Olga (2003): «Hypostases de l'(in)hospitalité chez Matéi Visniec», in A. Montandon (ed.), *L'hospitalité au théâtre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 337-346.
- GAVENCI, Olga (2009): «Matéi Visniec au début du XX^e siècle: un théâtre poétique et expérimental». *Annales Universitatis Apulensis, Studia Philologia I-1*, 320-328.
- LECOSSOIS, Hélène (2008): «Samuel Beckett, Matéi Visniec: from one *Godot* to the last», in R. Eduardo, H. Carvalho (eds.), *Plural Beckett Puriel*. Oporto: Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 93-103.
- LUNGU-BADEA, Georgiana (2010): «L'écriture bilingue de Visniec entre identité, altérité et empathie». *Synthesis XXXVIII*, 81-88.
- MAGIARU, Daniela (2010): «La dramaturgie de Matei Visniec: définition, limites, frontières». *Alternatives Théâtrales* 106-107, 80-81.
- MIÑANO, Evelio (2013): «Aproximación al universo dramático de Matei Visniec», in M. Visniec, *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. Traducción de Evelio Miñano. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 9-55.
- MIRON, Georgeta-Elena (2009): «La réécriture d'une espèce en voie de disparition: *Le dernier Godot*». *Voix Plurielles VI-1* Disponible en <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/article/view/173/108M>; 20/05/2013.
- MONAH, Dana (2012): «Le théâtre dans le théâtre comme réécriture: les spectacles des morts vivants». *Studia Universitatis*. LVII-2, 59-76. Disponible en <http://www.studia-ubbcluj.ro/download/pdf/734.pdf>; 20/05/2013.
- ROMAN, Aurélia (2005): «Matéi Visniec: Drame de la femme victime ou Comment la douleur se fait art». *Nouvelles Études Francophones* 20-2, 188-203.
- VISNIEC, Matei (2004 [1984]): *Du Pain plein les poches et autres pièces courtes* [Incluye: *Le dernier Godot*, *L'araignée dans la plaie*, *Le deuxième tilleul à gauche*]. Traducidas del rumano. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (1994): *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle*. Paris, L'Harmattan,
- VISNIEC, Matei (1997): *Comment pourrais-je être ou oiseau ou L comme oiseau*. Marsella, Crater.
- VISNIEC, Matei (1997): *Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorté*. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (1998): *L'Histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*. Arles, Actes Sud-Papiers.
- VISNIEC, Matei (2004): *Attention aux vieilles dames rongées par la solitude*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2005a): *La Femme-cible et ses dix amants*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2005b): *La machine Tchekhov*. Carnières-Morlanwelz, Lansman,

- VISNIEC, Matei (2007a): *Le Mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2007b): *Les Détours Cioran ou Mansarde à Paris avec vue sur la Mort*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2009): *Jeanne et le feu*. París, L'œil du Prince.
- VISNIEC, Matei. (2010a [1986]): *Les Chevaux à la fenêtre*. Traducción de Matéi Visniec. París, L'espace d'un instant.
- VISNIEC, Matei (2010b): *De la Sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2011): *Nina ou De la fragilité des mouettes empaillées*. Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- VISNIEC, Matei (2012): *Syndrome de panique dans la ville lumière*. Traducción de Nicolas Cavallès. París, Éditions Non Lieu.