

## APROXIMACION AL TEATRO DE IONESCO

por

EDUARDO RAÚL STORNI

El 11 de mayo de 1950 se estrenó en París la pieza de Eugenio Ionesco: *La cantante calva*. El suceso no hubiera alcanzado otra trascendencia que la de un normal acontecimiento teatral, si no fuera porque con esta obra irrumpe en la no siempre tranquila vida literaria y artística de la bullente capital francesa, un autor y una dramática insólitos.

Y decimos insólitos, en cuanto tienen de extraordinarios, ya que el autor, a través de la obra, rompe con esquemas en boga y formula angustiosos interrogantes mediante un nuevo enfoque de la realidad, tomada ésta no como tal, sino como expresión de lo absurdo de la vida.

Pero es evidente que Ionesco llega tras un proceso teatral que comienza muchísimos años antes, cuando poco después de la mitad del siglo pasado Ibsen despoja al personaje de toda mentira. El héroe es reemplazado entonces por el hombre común, con sus propias vivencias, el que no se conforma ya con actuar dirigido convencionalmente por fuerzas extrañas a su propio ser, sino que aspira a formular sus más íntimas dudas acerca de su existencia y de su comportamiento. El personaje es considerado de esta forma en toda su complejidad, con sus múltiples motivaciones.

El clasicismo, como el romanticismo, habían confinado al teatro en el desván de lo imaginario. El naturalismo preten-

dió rescatarlo, pero lo arrinconó a su vez en la pieza de estar, adocenándolo con la simpleza cotidiana. El autor de vanguardia actual, viene a reaccionar contra esta visión superficial y pretende otorgar al teatro una nueva imagen, capaz ésta de ser significativa y no representativa del hombre contemporáneo.

Ibsen desbrozó de tal modo el camino por el que muchos años después había de transitar con cierta prestancia filosófica Luis Pirandello, quien piensa “que la vida es una burla muy triste, pues hay en nosotros, sin que podamos saber porqué, la necesidad de engañarnos de continuo con la espontánea creación de una realidad que bruscamente se revela vana e ilusoria”.

En 1921 Pirandello estrenó *Seis personajes en busca de autor*, pieza que marcó, indiscutiblemente, uno de los hitos más importantes en la historia del teatro moderno y en la que el juego de la mera ilusión y el problema del *ser* y el *parecer* acucian a personajes que intentan representar una obra que todavía no ha sido escrita.

El autor italiano se constituyó, de tal forma, en uno de los precursores del actual teatro, ya que como lo dice el Padre en la referida obra, “la vida está llena de absurdos que ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderos”.

Pirandello rompió, asimismo, con una tradición dramática en la que el diálogo era esclavo del tema. Y otorgó a la palabra un sentido más puro, un valor por sí mismo, capaz de agudizar los términos contradictorios del comportamiento humano hasta crear la sensación de lo grotesco.

Sus personajes llevan dentro un mundo de cosas propias y creen entenderse, pero no se entienden nunca. Soledad e incomunicación, elementos éstos que nutren todo el teatro contemporáneo y que Ionesco, como otros autores de vanguardia, lleva a límites tales que la criatura humana se siente insegura de sí misma, fluctuante entre la angustia y la espe-

ranza, e incapaz de una actitud que lo libere de la condena de su propia existencia.

De tal manera, el teatro contemporáneo coloca dentro del personaje a la criatura. Y con ésta llega a la escena la fuerza interior que es móvil de todos los actos —conscientes e inconscientes—, que motivan la disgregación del antiguo plano real, en el que el comportamiento del individuo se desarrollaba en sentido horizontal. Pero la verticalidad del comportamiento del individuo en el nuevo teatro, que en un principio trató de dar una imagen más real del hombre, se vuelve elíptica y tiende a deshacer el individuo, disgregando a la vez toda forma tangible, para alcanzar la más pura abstracción y plasmar otra imagen, libre de todo falso ilusionismo. Y la realidad, como tal, no es negada, sino traspasada, de la pura forma a la significación. Y entonces, el héroe, forma estática, deja su lugar a la criatura humana, que sufre, ama, odia, ríe, y que, por sobre todo esto, busca integrarse como ser auténtico.

Pero es evidente que ésta se siente perdida en un camino que creía seguro de poder transitar sin mayores hesitaciones y cuando comprende que la realidad no es lo que ingenuamente pensaba, de pronto llega a la conclusión que somos prisioneros de un mundo ideal, sin otra huida que nuestros propios sueños. Pensamiento que le hace decir a Magdalena, en *Amadeo o cómo salir del paso*, al sentirse reclusa en su estrecha realidad: “Al menos, tú escribes, puedes pensar en otras cosas... En tanto que yo nada tengo...”

La voluntad, los sentimientos, las aspiraciones y, sobre todo, la vocación de vida que era nuestro mejor bagaje, se transforman de tal modo en el lastre que nos inmoviliza con la máscara que nos impone el mundo exterior. Y entonces, como el Inglés en *El peatón del aire*, nos lamentamos de haber vivido una vida que era la de otro.

Es indudable que la historia es un proceso dinámico en cuyo desarrollo inciden factores diversos y decisivos que la van conformando. De ahí que cada generación o grupo de

generaciones adquieran un estilo de vida diferente, no por caprichosas actitudes, sino por determinación de factores de distintas índoles que modifican lo establecido, creando nuevas formas de convivencias y transformando los sentimientos y el comportamiento de los individuos y de la sociedad que los alberga.

“Cada movimiento —dice Ionesco—, cada generación nueva de artistas, aporta un nuevo estilo o trata de hacerlo porque comprueba, lúcida u oscuramente, que cierta forma de expresar las cosas está agotada y que una nueva forma de expresarlas debe ser encontrada, o que, por estar gastado el viejo lenguaje, la vieja forma debe desintegrarse porque ya no puede contener nuevas expresiones”.

Es evidente entonces que el hombre de pensamiento se afana cada día más por aprehender aquellos fenómenos que considera útiles para desentrañar las eternas preguntas que se viene formulando el hombre desde que tiene conciencia de sí mismo. Y es indudable que no vacila, en este trance, en desechar fórmulas preestablecidas o cánones convencionales.

El teatro placentero, hecho a imagen y semejanza de una clase satisfecha económica o espiritualmente, tanto como ese teatro robustecido por una acción directa tendiente a atrapar al espectador y sustraerlo de su propia individualidad, para hacerlo reír o llorar en masa, pueden subsistir como manifestaciones de un intento por avivar en el ser el instinto de transfiguración. Pero el autor actual no quiere hacer de su obra una mentira. Y busca entonces realizar la experiencia teatral a imagen del hombre contemporáneo. Del individuo en sí y del individuo en el mundo. Y si éste no se resigna al estrecho ámbito de una realidad que se le dá, ¿cómo puede el escritor seguir interesado en la mera y vacía imitación de lo cotidiano?

La cultura es un proceso activo en el que confluyen factores objetivos y subjetivos. Y el escritor es parte determi-

nante en este proceso. La misión de él, por lo tanto, no puede ser solamente la de ver y repetir, sino la de indagar, pensar y, por sobre todo, crear. Y para Ionesco la creación es vida, libertad. Por eso su teatro se rebela ante los convencionalismos que se han hecho rutina y busca traspasar el aparente orden lógico de la vida para ir a lo esencial del ser y de las cosas, ya que piensa como Ortega y Gasset, que “lo real rebasa siempre del concepto que intenta contenerlo”.

De esta manera, el escritor trata de ir siempre en pos de la verdad. Pero la verdad no es para él la preestablecida por conceptos tradicionales, sino aquella aprehendida a través de nuevas circunstancias vividas por el hombre en esta aventura que es su paso por el mundo.

Por eso cuando Ionesco afirma que “una cosa dicha está muerta”, o que “la realidad está siempre más allá”, no busca significar que lo realizado debe ser rechazado por caduco, sino que frente al constante devenir de la vida, el arte y la literatura tienen que permanecer en constante alerta, pues la búsqueda, como sostiene Abbagnano, constituye al hombre en “verdadero sujeto del mundo”, de un mundo que según el mismo filósofo, no es totalidad, sino incompleto por naturaleza y en el cual, como afirma por su parte Sartre, “conocer será siempre un negar y un superar”.

El mundo se presenta a Ionesco como “carente de sentido” y la realidad como “irreal”. Y esta sensación de irrealidad —en la que no se siente ser— es lo que quiere expresar a través de sus personajes, que “vagan en la incoherencia; que nada poseen fuera de sus angustias, sus remordimientos, sus fracasos, la vaciedad de sus vidas”. Seres, en fin, que anegados en la ausencia de sentido no pueden ser, como lo sostiene, sino grotescos y ridículamente trágicos en el sufrimiento.

Pero el mundo es para Ionesco también un espectáculo. “A veces —expresa— me siento en este mundo como en un espectáculo; son desde luego raros momentos de quietud. To-

do lo que me rodea es espectáculo. Espectáculo incomprendible. Espectáculo de formas, de figuras en movimiento, de líneas de dureza que se oponen, se desgarran entre sí, se enlazan, se entremezclan. ¡Qué extraña maquinaria! —exclama; y agrēga— No trágica, sino asombrosa. El asombro es mi conciencia fundamental del mundo”. Y es este asombro el que lo hace sentirse responsable. Pero su responsabilidad se manifiesta sólo de una manera: sintiéndose también él parte integrante de ese espectáculo. Y experimenta entonces gusto por la existencia, por el mundo. Y descubre en éste elementos vitales que lo atraen. Pero al final reconoce que todo es simple “evanescencia” y afirma que, en realidad, la existencia del mundo no le parece absurda, pero sí increíble. Y lo increíble se prende de su teatro, hecho de materia humana, pero diluído en una sustancia definidora de una real desintegración de las formas tangibles y de sus contenidos conccionales. Así, Berenger, en *El asesino sin gajes*, se siente fuera de todo, engañado, y grita su desesperación: “Yo creía que había vuelto a encontrar todo... todo... el sueño, la clave, la vida... todo lo que hemos perdido al vivir”.

De ahí que cada una de sus piezas sea una evidencia de vida. Pero de vida tal cual la comprende el autor para quien “la vida humana no es un mero existir, como el de las cosas, sino también un *saber* que existimos”.

Un personaje, en *El rey se muere*, dice: “Existir es una palabra, morir es una palabra; fórmulas, ideas que nos hacemos”, para implorār luego: “No sigas siendo una interrogación infinita”; y afirmar, por último, que el hombre debe buscar la aurora dentro de sí mismo, es decir, hacerse dueño de sí.

Su teatro se torna, en consecuencia, en un juego —formal y dinámico— en el que el tema es tan sólo un pretexto, pues su móvil es restituir el teatro a sus límites naturales, ficticios. “La tragedia y la farsa, lo prosaico y lo poético, el realismo y la fantasía, lo cotidiano y lo insólito —dice Ionesco—, he ahí quizás los principios contradictorios que constituyen las bases de una construcción teatral posible”.

En una dramática de este contorno ¿cuál es el lugar que ocupa el ser?

Evidentemente, en Ionesco el ser no juega el gastado papel de un lógico transcurrir temporal. Su relación con el mundo toma otra dimensión más existencial. Por lo pronto, muestra la carencia de un sentido de adecuación con una vida que no elige y con un mundo al que el autor considera una “creación arbitraria del espíritu del hombre”. De esta manera, uno de sus personajes se pregunta si hay alguien que pueda todavía ver claro, hoy, en los demás y en sí mismo. Y el protagonista de *Amadeo o cómo salir del paso*, se lamenta que confunde los sueños con la realidad, los recuerdos con la imaginación, y clama desesperadamente: “Ya no sé dónde estoy”, aunque en un arrebato de altivez grite luego: “¡Soy libre!”.

En *Rinoceronte*, Bérenger dice: “No puedo acostumbrarme a la vida”. Y en *El peatón del aire*, también Bérenger afirmará: “Si tuviéramos constantemente la conciencia penetrante que tenemos en nuestros sueños, no podríamos seguir viviendo”. Y los muros que bloquean a la anciana inglesa en esta última pieza, le hacen clamar que “lo grave no es salir, sino saber que no se puede salir”, aislamiento que oprime al ser y obstaculiza su auténtica realización.

La agonía de Bérenger en *El rey se muere*, pieza que cierra el ciclo de obras que protagoniza este singular personaje, denso en sustancia existencial, es la agonía del hombre contemporáneo cuya tragedia es la desoladora soledad que lo rodea y la certeza de la inutilidad de su existencia.

Ya en *Rinoceronte* Berenger no se siente a gusto con la existencia y bebe para calmar su angustia y olvidar, para volver a ser él. “No he podido acostumbrarme a mí mismo —dice—, No sé si soy yo”.

Los personajes de Ionesco, oscilan continuamente entre la resignación y la posibilidad. De ahí sus reacciones contradictorias. Y de ahí también la duda que los atenace, como a El, en *Delirio a dúo*, cuando se pregunta si la respuesta depende

de la pregunta o si es la pregunta la que depende de la respuesta.

Ionesco pretende hacer un teatro puro, liberado de toda posición tomada de antemano. Un teatro que no afirme, sino que indague; que no represente, sino que presente. Y para esto, abstrae, descompone, quiebra la unidad. "Toda pieza —dice por medio de uno de sus personajes, en *La improvisación del alma*— es para mí una aventura, una caza, el descubrimiento de un universo que se me revela, de cuya presencia yo soy el primero en asombrarme". Y el profesor, en *La lección*, afirma que "no sólo es necesario integrar; también hay que desintegrar. Eso es la vida".

De esta forma, sus personajes alcanzan a veces categorías de seres vacíos, cuyo lenguaje pareciera carecer de todo sentido, como en *La cantante calva* o en *Delirio a dúo*. Pero es evidente que en todas sus piezas está presente el hombre con su más honda raíz ontológica, tanto en la vigilia como en el sueño.

Ionesco quiere ser sólo testigo. "Cuando digo que soy testigo —expresa— quiero decir, ante todo, que no soy juez". No juzga, en consecuencia, sino que expone los hechos como se le presentan. Pero dice la verdad, subjetivamente, reconociendo que también expresa su pensamiento. Y no podría ser de otra manera, pues la objetividad por sí sola no da valor trascendente al testimonio. Y su teatro quiere ser testimonio del hombre y la sociedad actuales. Por otra parte, el escritor es siempre un testigo, pero su pensamiento insuflará de sustancia vital a la atestación. "En el tribunal —dice Ionesco— el hombre más libre es el testigo. Luego viene el acusado, aunque está encadenado. Los verdaderos prisioneros son los jueces, prisioneros de sus códigos, de sus dogmas".

Ionesco toma contacto con el hombre en su totalidad. No acepta la parcialización, pues considera que de esta forma se lo deshumaniza. Para él, el proletario, el burgués, el militar, son apenas un intento de alineación sociológica. Le interesa

la criatura humana en sí misma, como experiencia concreta de su existir.

Es indudable que Ionesco sintió la influencia del surrealismo en su juventud. El mismo ha manifestado que a los 17 años escribió poemas influenciado por Maeterlink y Francis James, con algunos atisbos surrealistas. Y reconoce que este movimiento influyó en su propia liberación, a la vez que le permitió ver al hombre en una dimensión más profunda y experimentar lo asombroso que es existir, aunque con los existencialistas reconozca que la muerte hace sentir la vida.

“Siempre estuve obsesionado por la muerte —dice—. Desde la edad de cuatro años, desde que supe que iba a morir, la angustia no me ha abandonado. Es como si hubiera comprendido de pronto que nada se podría hacer para escapar de ella y que ya nada se podría hacer en la vida. Por otra parte, siempre tuve la impresión de una imposibilidad de comunicación, de un aislamiento, de un cerco. Escribo para luchar contra ese cerco; escribo también para manifestar mi miedo de morir, mi humillación de morir”. Y esta obsesión está presente en su teatro como una constante a través de la cual sus criaturas buscan la integración de su total existir. “El grano de sal que se deshace en el agua —le dice Margarita a El Rey, en *El Rey se muere*— no desaparece, puesto que sala el agua”. La muerte se torna de esta manera en una totalización de la existencia. Y es su condición de mortal que lo lleva entonces a contemplar el mundo desde una posición concreta y sentirse adherido al hombre común por un común destino.

Berénger, en *El Rey se muere*, vivió en el olvido de su propia existencia, volcado todo él en el mundo. Y recién cuando la muerte lo acorrala, piensa en su existir. Grita entonces desesperadamente: “¿Para qué nací si no era para siempre?”. Y arguye después que no es natural morir, puesto que no se quiere. Pero el rey también estuvo perdido en el laberinto. No sintió la razón de vivir ni lo inquietó un objetivo más allá de las puras formas habituales de un mundo que lentamente iba perdiendo su natural equilibrio, hasta mostrarse ante sus ojos

ateridos como un mundo absurdo, ilógico. Y así todas las criaturas creadas por este autor, que imbuído del sentimiento de culpabilidad, expresa su angustia con una mueca aparentemente grotesca, pero dirigida a provocar la necesaria reacción del ser.

Un personaje en su teatro, Bérenger, representa el intento del autor de presentar la esencia, no la apariencia de la criatura humana. En *Asesino sin gajes*, *Rinoceronte*, *El peatón del aire* y *El Rey se muere*, Bérenger encarna toda la sustancia del mensaje ionescano: la apetencia de realización plena del ser, pero dentro de la irrealidad de lo real.

Ionesco considera que toda la lucha del hombre no es más que la lucha por la posibilidad. Y entiende que la responsabilidad del ser tiende a lograr la emancipación de todo aquello que lo aprisiona, que obstruye su libertad.

Bérenger es un hombre común que no se deja avasallar por acontecimientos de la vida, sino que los enfrenta. Y de este choque surgen evidencias íntimas, objetivamente esenciales que lo sostienen en su posición de ser-en-sí. Y el Bérenger que resiste a la "rinocerontitis", gritando: "¡Me defenderé contra el mundo entero!", es el mismo que lucha contra la incompreensión de los demás en *El peatón del aire*, exclamando: "Ya sabía que nadie me había de creer"; y el que se siente humillado, vencido, en *El Rey se muere*, pero con la convicción de que él era él, sumido en el mundo que le rodeaba, aunque no sabiendo qué es lo que había en ese mundo.

Este personaje tragicómico encarna en su comportamiento, a veces grotesco, a veces humano, a veces hasta poético, la soledad, la tremenda soledad en que se debate el individuo, tanto como su aislamiento y falta de armonía con el mundo. Materializa con sus contradicciones dialécticas la posición del ser, en abierta rebeldía con una existencia que se ofrece vacua y en la que confiesa que se siente incómodo, hasta el punto que necesita, como en *Rinoceronte*, beber un poco para sentirse nuevamente él mismo, reconocerse, transformarse en

su verdadero yo y no experimentar la sensación del Viejo, en *Las sillas*, de no ser él, de ser otro, de ser él en el otro.

Ionesco crea un teatro fantástico, irreal, insólito, pero el material que utiliza no es producto de la pura imaginación. "El teatro —dice— es para mí la proyección en la escena del mundo interior; es en mis sueños, en mis angustias, en mis deseos oscuros, en mis contradicciones interiores donde me reservo el derecho de tomar ese material teatral".

De ahí que sus personajes, como bien se ha dicho, se muevan en la frontera que separa los sueños de la realidad, en la que se confunde lo cotidiano con lo inexplicable. Es que Ionesco experimenta por momentos una sensación de irrealidad que lo sumerge en el vacío. Todo le resulta entonces incoherente. Y de ese mundo sin sentido que lo agobia, surgen sus criaturas: seres —según él mismo los define—, anegados en la ausencia de sentido, que necesariamente parecerán grotescos, pues como afirma Bérenger en "*El asesino sin gajes*", "cuando no existe un acuerdo total entre el yo de adentro y el yo de afuera, se produce la catástrofe, la contradicción universal, la fractura".

El hombre se debe respuesta a sí mismo en muchos aspectos fundamentales de su existencia. Y ante la falta de una contestación que calme su apetencia, concluye por sentir el peso de la nada. El aburrimiento, el desgano que acosa a Bérenger en *El peatón del aire* o en *El Rey se muere* o a Amadeo en *Amadeo o cómo salir del paso*, no es otro que el sentimiento que nos sobreviene al comprender que estamos en un mundo en el que hemos sido arrojados y en el que nos sentimos cercados, oscuramente paralizados, como el personaje de *El nuevo inquilino*, encerrado entre el montón de muebles, sin posibilidades ya de liberarse, de realizarse como ser. O bien como el Asesino, en *El asesino sin gajes*, que incapaz de crear quiere destruir y mata con un frío automatismo, porque él ya no es más que una *cosa*, producto de un mundo que todo lo mecaniza.

Las criaturas ionescanas viven un presente lleno de contingencias y se sienten urgidos por el pasado y el futuro, en tanto éste es aún "posibilidad" y aquél sólo "recuerdo".

Se mantienen así al margen de la realidad, de esa realidad que según Bérenger ni siquiera la conciencia puede abarcar. Se sienten así indefensos frente a la hostilidad de un mundo que se les ofrece extraño y buscan escapar del círculo rutinario de lo cotidiano. Pero la rebelión se nutre de tristeza, de horror, de desamparo y se torna grotesca. La libertad no es tal, pues rígidos barrotes los aíslan e inmovilizan. "Hierro, oscuridad, hierro, hierro", gritarán Magdalena y Amadeo al unísono. Y se sienten solos en medio de un vacío profundo. "¡Siempre la noche: siempre la noche. Sola en el mundo!" exclama Magdalena II, en *Amadeo o cómo salir del paso*. Pero están urgidos por una mezcla de anhelos y nostalgias y el ser se manifiesta en cada uno de ellos como una carga, como un peso. Y al buscar desasirse de esa carga, de ese peso, intentan, a través del espacio, como Amadeo o el Bérenger de *El peatón del aire*, hallar un camino hacia la realidad, "esa realidad mediata que todavía no poseen" y que piensan los reintegrará a la unidad perdida, en cuanto saben que el espacio inobservable existe y que "el ser se torna espacio", según el pensamiento de Heidegger.

Por eso Bérenger quiere volar, vencer su finitud y alcanzar lo infinito. "Ya verás —dice—: Da un salto, lo más alto que puedas, levantando bien los brazos. En vez de dejarte caer, te agarras a una rama imaginaria, lo mismo que se hace para subir a un árbol. Luego te vas levantando a fuerza de puños, atrapas otra rama que está un poco más arriba. De rama ficticia, en rama ficticia, vas subiendo. Puedes subir cuanto quieras. Porque el árbol imaginario está a la altura de tu deseo. Es hasta infinito, si así lo quieres. Si puedes, no te detengas nunca".

En Ionesco se da, en consecuencia, el hecho de que "la verdad de la ficción es más profunda, está más llena de significados que la realidad cotidiana". Y para alcanzar la validez

de esta certidumbre, opone a la horizontalidad de lo lógico, la verticalidad de lo exagerado, de lo contradictorio, de lo humorístico y hasta de lo cómico. La realidad entonces se disloca y el lenguaje se desarticula, pierde su forma lógica.

Y a los brincos guiñolescos une gritos guturales, creación de vocablos, inversión de frases repetidas, reiteración de palabras al unísono de dos o más personajes, todo ello para envolver verdades elementales y hacer que estas verdades elementales aparezcan distorsionadas y produzcan el trastrueque de la realidad. El lenguaje, de esta manera, se paraliza en sí mismo y detiene en consecuencia la comunicación; aísla a los interlocutores.

En sus diálogos la palabra se torna por momentos vacía. Es que si el mundo es para él una creación arbitraria del espíritu, como dijimos antes, el lenguaje carecerá necesariamente de un rígido sentido lógico. Y si, por otra parte, concibe el teatro como la proyección del mundo interior del hombre, la palabra no puede ser esclava del tema, sino por el contrario, debe liberarse y tender a significar por sí misma nuevas realidades y nuevos valores a la vez. En *Asesino sin gafes*, la Portera arguye que conversaba consigo misma para aprender a hablar. Y en *Jacobo o la sumisión*, la Madre pide que le hablen sin reflexionar en lo que dicen, pues, expresa, es "la mejor manera de pensar correctamente".

La palabra es forma, pero también significación. Y esto supone que para una adecuada comunicación debe establecerse con anterioridad una "reciprocidad espiritual", pues tal significación puede o no ser lógica, ya que entre lo pensado y lo expresado pueden darse discordancias sustanciales.

En el hablar diario distinguimos a veces el objeto, de lo que de él se dice. Distinción que nos lleva a expresar referencias diversas y hasta contradictorias, de una misma cosa. En este caso, la frase no encontrará en el oyente la debida percep-

ción de la intención significativa y, por ende, la correspondiente réplica lógica. La frase no es de tal forma verdadera y queda entonces vacía. Tal es lo que sucede en *La cantante calva*, sobre todo, donde a lo largo de la pieza el diálogo se torna automático y entre trivialidades y frases incoherentes, queda confundida la natural y mutua comprensión de los personajes, cuya despersonalización alcanza la intensidad deseada por el autor, como signo del aislamiento ontológico de la criatura humana.

La palabra, entre la realidad de su contenido idiomático y el sentido de la significación que se le otorga circunstancialmente, trasciende de esta manera en el teatro de Ionesco su propia representación, tendiendo a dinamizar la realidad. Es decir, produce una tensión, un rompimiento entre forma y contenido, y en consecuencia, el choque inevitable, el divorcio, entre el hablante y el oyente.

“Hay veces —dice Martín en *Escena para cuatro personajes*— en que se habla más no diciendo y en que no se dice nada hablando demasiado”. Y Bérenger, en *El peatón del aire*, sintiéndose ebrio de certidumbre, afirma que “nada hay más impreciso que la precisión”.

Es indudable que el teatro de Ionesco no es un teatro de participación. El lenguaje, por lo tanto, no obra en él como vehículo de relación directa. Al contrario, actúa como medio tendiente a crear un mundo de resistencias.

Y es a través de la desarticulación del lenguaje, de una total rotura de las convenciones que constituyen el idioma, que Ionesco trata de mostrar cómo lo trivial esconde la incompreensión mutua, la incomunicabilidad de los seres. Es así como Ella, en *Delirio a dúo*, en medio de la ridícula discusión con su marido, se lamenta que no se entiendan nunca.

En *El peatón del aire*, Josefina le dice a su vez a Bérenger: “Hablas un lenguaje muy particular. Contigo las palabras ya no quieren decir nada. Se pierde uno en ellas”.

Pero para Ionesco la palabra debe ser llevada en el teatro “hasta su paroxismo”, para devolver a éste su medida, que reside según él en la desmesura. “El verbo mismo —dicé— debe estar tenso hasta sus últimos límites, el lenguaje debe casi estallar o destruirse, en su imposibilidad de contener los significados”.

Ionesco considera, como Huizinga, “que el diálogo es una pura forma de arte, que como ficción se eleva sobre la realidad”. Y al referirse a *La cantante calva*, pieza en la que el lenguaje, sacado de “los clisés más gastados, de una trivialidad que resulta insólita, se desarticula hasta lo absurdo, llevando lo burlesco hasta el extremo”, cataloga a los personajes como “fantoques”, “seres sin rostros, “marcos vacíos a los cuales los actores prestan sus propios rostros, sus almas, sus carnes y huesos” y en los que la palabra carece de sentido.

En *Las sillas*, con un poco más de coherencia, aunque todo aparezca como el autor lo desea: “exagerado, excesivo, caricaturesco, penoso, infantil, sin finura”, cobra patética resonancia la expresión de la total “vaciedad de lo real”. Y el lenguaje se erige en motor que infunde realidad a lo irreal, que hace angustioso el “vacío ontológico”, hasta llegar a la crucifixión de la palabra en los sonidos guturales del Orador y afirmar así la nada por la disolución del lenguaje, única forma tangible de comunicación entre los seres.

Y en *La lección*, el profesor expresa lo ilógico del lenguaje con estas palabras: “...Si usted emite muchos sonidos a una velocidad acelerada, esos sonidos se agarrarán los unos a los otros automáticamente, formando así sílabas, palabras, en rigor frases, es decir, agrupaciones más o menos importantes, reuniones puramente irracionales de sonidos, desprovistos de todo sentido pero precisamente por eso capaces de mantenerse sin peligro en una altura elevada en el aire. Solas, caen las palabras cargadas de significado, pesadas a causa de sus sentidos y terminan siempre sucumbiendo, demoronándose...”.

Esto llevará a Dupont, Durand y Martín, en *Escena para cuatro personajes*, a acusarse mutuamente de “Hablar para no decir nada”.

Es indudable que el lenguaje se erige en el elemento fundamental utilizado por este autor, con habilidad de trujamán, para provocar el “distanciamiento” del público. La comicidad, lo grotesco y absurdo, se mueven dentro de un desordenado desequilibrio, entre diálogos dislocados, circunloquios vacíos y conversaciones atascadas. Los personajes liberan así sus obsesiones, sus fantasmas, abriendo al exterior el inmenso espacio interior del hombre. Y el llanto se transforma en risa, pero risa amarga, saturada de angustiosa acritud.

Para Ionesco la pieza teatral consiste —como dijimos— en un juego. Y como Huizinga, considera a éste “fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad”, rebelándose ante quienes pretenden condenar a los que se sienten culpables de jugar. Pero su juego lleva implícito un sentido más trascendente que el simple entretenimiento. Por el camino de lo cómico, de lo grotesco, del humor, Ionesco va en busca de otras dimensiones ontológicas que testifiquen nuestra finitud. Su escarceo lúdico está hecho de contradicciones, de privaciones. El cree que la vida cotidiana ha despojado al hombre de sí mismo, sumergiéndolo en la confusión y dotándolo de una máscara cuyo peso lo abrumba, lo aleja, lo incomunica. Y pretende despojarlo de esa irrealdad para que sienta lo real en su auténtica proyección.

En este mundo incoherente de su teatro, entre la trama engañosa de lo burlesco, encontramos a la criatura humana liberada sin piedad de todas sus ataduras convencionales y subrayada con agudeza la problematicidad de su existencia.

Cuando Amadeo dice, rechazando la carta, en *Amadeo o cómo salir del paso*: “Es por supuesto un error, señor. Yo no soy Amadeo Buccinioni, sino A-ma-deo Buccinioni, y no vivo en el número 29 de la calle de los generales, sino en el número 29 de la calle de los generales. . . . Vea usted: la A de Amadeo en el sobre es una mayúscula cursiva y en mi nombre se escribe con

una A romana", el cartero asiente muy convencido: "Es exacto, señor. Tiene usted razón".

La realidad aquí se distorsiona. Con la misma palabra pero distintamente pronunciada y con una misma letra, pero distintamente escrita, Amadeo se oculta, huye, para evitar la realidad que en su caso significa enfrentarse con un hecho auténtico, con una verdad: la del crimen cometido. Y la respuesta del cartero, denota en forma absoluta que el hombre ha perdido su dominio sobre la palabra.

Otras veces, los vocablos rebotan, se estrellan entre sí y saltan con sus sílabas quebradas, como en *La cantante calva*.

La realidad se desmorona y los personajes se vacían. "Los Smith, los Martín —dice Ionesco— no saben ya hablar porque ya no saben pensar y no saben ya pensar porque no saben conmoverse, ya no tienen pasiones, no saben ya ser, pueden transformarse en cualquier persona, en cualquier cosa, pues al no ser ya, no son sino los otros, el mundo de lo impersonal, son intercambiables: se puede poner a Martín en lugar de Smith y viceversa, que no nos daremos cuenta". Y concluye: "el personaje trágico no cambia, no se quiebra: es él, es real. Los personajes cómicos son personas que no existen".

Pero es el caso que lo trágico no radica en esta obra en la dimensión humana de los personajes, sino en uno de los instrumentos vitales del hombre: el lenguaje. Y a través de la rotura lógica del lenguaje los personajes se despersonalizan hasta perder el equilibrio y caer en lo grotesco; su comportamiento se vuelve absurdo, irracional. Y el disparate es la levedad que da consistencia concreta al lenguaje.

La frase, aparentemente sin sentido, surge en Ionesco como un desafío a nuestra imaginación. Es que él pretende descubrir a los otros el mundo que se refleja en su íntima comprensión y busca por lo tanto crear formas representacionales y expresivas de ese mundo confuso y complejo, o como expresa uno de sus personajes (Amadeo), "espeso".

Y surge en consecuencia el mundo "distanciado", en el que como lo manifiesta Wolfgang Kayser, las cosas que antes

nos eran familiares se revelan de pronto como extrañas y siniestras.

Y como lo afirma este autor, el estremecimiento se apodera de nosotros porque nuestro mundo prueba ser nada más que apariencia.

Como el Bérenger de *El asesino sin gajes*, dudamos entonces de la utilidad de la vida, del sentido de la vida, de nuestros valores y de todas las dialécticas.

“Es posible —dice este personaje al asesino— que la vida del género humano no tenga importancia alguna y, por lo tanto, tampoco su desaparición... El universo entero es quizás inútil y acaso tenga usted razón al querer hacerlo saltar, o por lo menos destruirlo criatura por criatura, trozo por trozo... Quizá no deba usted hacerlo. Yo no lo sé absolutamente. Acaso esté usted en el error, acaso el error no existe, acaso seamos nosotros los que estamos en el error al querer existir...”.

Y de nuevo el fastidio, la náusea, por tener que estar en un mundo que no hemos hecho pero al cual nos sentimos adheridos sin remedio, esperando en vano la luz que ansía Jacobo Hijo, en *El porvenir está en los huevos*, y que Bérenger en *El asesino sin gajes* la cree necesaria para que nuestro ser se realice, se prolongue.

Ionesco considera, de tal manera, “que vivimos una pesadilla espantosa y que la literatura debe alcanzar la agudeza y la tensión de la vida”, aunque comprende “que por muy atroz que llegue a ser, la literatura no puede ofrecer sino una imagen muy atenuada, muy disimulada de la atrocidad verdadera”.

Intenta entonces suscitar mediante su teatro, la confusión. Pero una confusión esclarecedora para nuestra conciencia. Y rompe con las estructuras naturales para lograr el aislamiento del ser en su propia y angustiosa dubitación.

Ser y lenguaje, conforman de esta manera, en su teatro, la secreta levadura de un universo en el que el individuo alcanza una dimensión humana aterida de horror, moviéndose

dentro de un juego en el que las situaciones surgen del impulso soñador del propio autor.

Su mensaje, así construido, nos revela aspectos esenciales del hombre contemporáneo, agobiado por la inautenticidad de su existencia. Por eso coexisten en sus personajes el “terror a la finitud” tanto como la “apetencia de infinitud” y la vaciedad de sus vidas tanto como el ansia de un reencuentro con una realidad olvidada. Todo ello, en medio de un mundo que no se presenta, inudablemente, sencillo ni ordenado.

