

DOS NOTAS AL TEATRO DE EUGENE IONESCO*

Maria Inés Saravia de Grossi

Tres autores en lengua francesa produjeron una renovación literario-filosófica muy importante en la primera mitad del siglo veinte. Curiosamente, ninguno de ellos es nacido en Francia. Nos referimos a Albert Camus, argelino, junto con Mircea Eliade y Eugene Ionesco rumanos ambos. Pareciera que esas voces que se escuchan en el continente europeo provienen de la periferia. En el presente estudio veremos en que consiste la novedad de Eugene Ionesco.

Jacques Lemarchand, en el prólogo al Teatro de Ionesco, dice que su obra nos gusta porque "sus personajes se parecen siempre a nosotros,.. y es nuestro propio perfil el que lanza con arrogancia a esas aventuras imprevistas, imprevisibles en apariencia, y que reconocemos de pronto como más auténticas todavía que todas las que han podido sucedernos"¹.

Ionesco aspiró a que las palabras fuesen "transparentes", para que dejaran ver las cosas. En cuanto a este propósito se relaciona con el pensamiento de Vasili Kandinsky, pues, en *De lo Espiritual en el Arte*², dice que el artista no debe estar sujeto a formas externas que coaccionen su creatividad, sino que "puede utilizar cualquier forma para expresarse". Luego agrega: "Todos los medios son sacrilegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior" y esta "necesidad interior", según la definición de *armonía* que explica Kandinsky, "necesita un arsenal de medios de expresión". La objeción a esta modalidad libre de ataduras externas, frecuentemente acartonadas o de empobrecimiento, por no ser genuinas expresiones espirituales, las explica Kandinsky a continuación: "El espectador está demasiado acostumbrado a buscar coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado experto en arte), en el que busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, pintura, anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc., todo menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad. Cegado los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos medios"(104). Es decir, la sensibilidad estética de Kandinsky es afín a la búsqueda creativa de Ionesco, para quien lo que entorpece es lo literario, el objeto como algo parecido a la realidad. Ionesco no era amante del teatro en general. Lo habían apasionado los títeres, pero no del mismo modo el teatro. Ocurre que le molestaba la

convivencia de la realidad del actor con una situación ficticia, y así como Kandisky pinta sin trazos previos, Ionesco decide exagerar los elementos puramente teatrales, prescindir de las palabras usadas para comunicar cosas. Es una suerte de "redeconstrucción" del teatro. Ionesco quería terminar con el teatro decadente, para que aflorara la verdadera originalidad; decir cosas para que la realidad se manifestara. El resultado de este procedimiento es el asombro y el estupor del público.

En sus obras, cada uno de los personajes puede ocupar el lugar del otro, es decir, cualquiera puede ser el otro. En *La Cantante Calva* la familia se llama igual, el Sr. y la Sra. Smith, sin otros datos; también en *Jacobo la sumisión*, los personajes tienen los mismos nombres, Jacobos o bien Robertos. En casi todas las obras los personajes no llevan nombre, son el señor, la portera,.. Ionesco pone en escena a seres abstractos, aunque se comporten como individualidades.

Una segunda intención creativa, además de la mencionada, es el empleo del lenguaje como un fin. Hablar no significa nada, es solo una forma técnica o pedante, por eso parodia a los intelectuales. En *Notas y Contranotas* Ionesco cuenta que..." La Cantante Calva era una parodia al teatro de *boulevard*, una parodia del teatro, sin más, una crítica de los *clisés* de lenguaje y comportamiento automático de la gente;... la expresión de una sensación de lo insólito en lo cotidiano, un insólito que se revela en el interior mismo de la trivialidad más gastada;..."³. Mas adelante el autor explica la obra como "La Tragedia del Lenguaje"⁴.

Ionesco se encuentra muy angustiado porque el hombre es interpretado por lo social y usa el lenguaje de todo el mundo.

El lenguaje esta formado de expresiones anónimas; no es, en verdad, un medio de comunicación, y deviene un fin en si mismo: se habla por hablar. El lenguaje es un acto de oír y callar, no podemos hablar sin desnaturalizarnos. Ionesco ostenta la existencia trivial en toda su obra. El se no es nadie y es ese "todo el mundo". De este modo desaparece el asombro, que es la raíz del conocimiento, para convertirse solo en curiosidad de novedades vanas, pues no produce una respuesta. Nadie es un yo, uno puede ser reemplazado por otro. La mayor parte de la conversación es charlatanería, es un esgrimir lugares comunes⁵.

"¡Ay! -dice Ionesco - las verdades elementales y sensatas que el los enunciaban a continuación un^{as} de otras, se habían vuelto descabelladas, el lenguaje se había desarticulado, los personajes se habían descompuesto; la palabra, absurda, se había vaciado de su contenido y todo acababa en una pelea cuyos motivos era imposible conocer, pues mis héroes se enrostraban no ya replicas, ni siquiera fragmentos de proposiciones, ni palabras, sino sílabas, o consonantes, ¡o vocales!... Para mí, se trataba de una suerte de desmoronamiento de la realidad. Las palabras se habían convertido en

cáscaras sonoras, desprovistas de sentido; también los personajes, desde luego, se habían vaciado de su psicología y el mundo se me aparecía bajo una luz insólita, quizá su verdadera luz, más allá de las interpretaciones y de una causalidad arbitraria"⁶.

La angustia es un catalizador de lo auténtico o bien, se puede seguir viviendo en la impropiedad: el "se dice" es un constitutivo de cada hombre. Cada uno tiene algo de masa, por el hecho de ser gregario y usar el lenguaje. Ionesco captó la "caída"⁷: donde cualquiera dice cualquier cosa, lo cual es algo normal, en tanto es la elocuencia de lo impersonal. Son situaciones "dramáticas", para representar, hasta llevarlas a lo insoportable. Cuando Ionesco insiste en los diálogos incoherentes, muestra que hay algo que falla. Es la angustia del sinsentido. El protagonista de la escena es el lenguaje en "crisis total".

La Cantante Calva tiene un estreno casi casual en el teatro. En sus primeras funciones hay tres, diez espectadores, pero desde hace treinta años hay función permanente en París. Significa que su teatro ofrece nuevas aperturas en su aparente asemantividad, pues todos nos reconocemos en esa expresión crítica de los personajes que como dice Lemarchand en el Prólogo, nos incluye a todos, y sigue produciendo perplejidad en los espectadores de siempre. El hecho de que la obra nos conmueva, desde el punto de vista estético, implica que conocemos por medio de ella nuestro propio mundo, que es el que ella misma despliega para nosotros..., sin despojarse del propio. En ese sentido decimos que la obra de Ionesco es clásica, en el despliegue sucesivo de mundos posibles.

El malestar de la existencia es el desamparo, la duda, la angustia, porque no hay principios abstractos para evadirse. Cuando los hombres creen vivir felices con evasiones, Ionesco está despierto y sufre⁸. Fue sorprendente para Ionesco que el público se riera, que considerara que se trataba de una comedia, incluso de una broma, pero hubo algunos espectadores que se quedaron preocupados, y ellos no se equivocaron, como dice el autor. Él también tuvo esa sensación, pues "sentía un verdadero malestar, vértigo, náusea"⁹.

En la escena IV del único acto que compone la obra están sentados, sin hablarse, mientras sonríen con timidez, el matrimonio Smith. En la puesta en escena de Nicolas Bataille, este diálogo era dicho y representado en un tono y en un estilo sinceramente trágicos. En el transcurso de la conversación del matrimonio Smith, el Sr. Smith adquiere un aire solemne y toma conciencia de que ha vuelto a encontrar a su esposa. La solemnidad está descontextualizada y por lo tanto produce risa.¹⁰ En la escena siguiente, Mary, en un "aparte" al público derrumba el precario "reconocimiento" que había logrado el matrimonio, la plenitud del reencuentro se desvanece cuando afirma "no son los padres de la misma hija", y agrega: "dejemos las cosas como están". No les

es posible dejar el mundo de la doxa, es el "se" que los excusa de asumir un compromiso vital. Seguimos en ese tenor cuando en la escena VI el Sr. Martín, con un gran sarcasmo que trasunta la voz de Ionesco, dice: "Olvidemos, *darling*, todo lo que no ha ocurrido entre nosotros,..., y ahora que nos hemos vuelto a encontrar tratemos de no perdernos más y vivamos como antes".

En Ionesco, sus criaturas nos enternecen porque vemos que empequeñecido se encuentra el hombre moderno, como también lo expresó Kafka en *El Proceso* y Camus en *El mito de Sísifo*.¹¹ Los personajes de Ionesco no visualizan mucho más allá de lo circunstancial y aleatorio. El espectador ve expresado su asombro en la muletilla de los personajes. Sigue simpatéticamente el espanto de vivir con alguien al que no se ha logrado conocer durante años. Por un momento parecía que habían dejado de lado el dogmatismo de la experiencia cotidiana y se enfrentaron consigo mismos. El saldo fue desolador.

Los personajes de Ionesco no tienen conos de sombra porque permanecen en la impropiedad y pareciera que la experiencia no los alterara. En suma, en una lectura superficial, la escena del reconocimiento en Ionesco produce risa, pero no tanta, porque de inmediato sentimos que sus "dardos", como dice Lemarchand, nos apuntan. En todo caso es una risa que expulsa la presión de los conflictos del hombre actual¹². En este tipo de escenas es que comprendemos el "antiteatro" al que se refiere el autor.

En cuanto a *La lección*, (1951) subtitulada drama cómico, el público en aquel momento consideró que era "francamente alegre". Jacques Lemarchand dice que en esta obra se trata de todo menos de enseñanza (p 8). Como en *La Cantante Calva*, en esta obra también el lenguaje es protagonista. Esslin explica la obra como una demostración de las dificultades de la comunicación entre los hombres, y el lenguaje es un instrumento de poder¹³. El profesor, paulatina y certeramente, absorbe la vitalidad de la joven alumna, quien termina anulada en su capacidad de pensamiento por los nervios que le ocasiona la presión que recibe del profesor, que domina la situación finalmente, caracterizado como un prescriptor arbitrario de significados.¹⁴ La alumna aparece "como un objeto blando e inerte, al parecer inanimado", hasta que al final, no reaccionará, "insensibilizada" (p 50), sólo podrá expresar asombro y terror. Por el contrario, el profesor perderá su timidez progresivamente. La intolerancia va "increscendo" cuando dice: "Cállese. Quédese sentada y no interrumpa..." (p 64) Es un sarcasmo a la educación tradicional. Luego hablan del lenguaje: "De esta manera, los sonidos, llenos con un aire calido más ligero que el aire circundante, revolotearan sin correr el peligro de caer en los oídos sordos, que son los verdaderos abismos, as tumbas de las sonoridades. El diálogo de sordos oscila entre el dolor de muelas de la alumna y la fonética, la fonología, la filología y la experiencia. Del enojo pasan al furor. El lenguaje actúa con un poder mágico, cuando

el profesor dice "Cuchillo... Mire... Cuchillo... Mire..."(p 74) Y la alumna esta embrujada, atraída sensualmente, por aquello que exaspera, que destroza los nervios.

El asesinato esta representado como un acto fálico y terminado el éxtasis del lenguaje, el profesor recupera la conciencia de sí. La obra se cierra por la injerencia de La sirvienta, quien pregunta sarcásticamente:"¿la aprovechado bien su lección?" (p 76) y domina al profesor, que queda como un niño, mientras ella permanece inmune frente al espectáculo repetido de la muerte. El final de la obra es el sinfín, pues aguardan la llegada de la alumna número 41.

El profesor decide los significados. La sirvienta le había advertido:"...la aritmética lleva a la filología y la filología al crimen..." (p.76). Los personajes expresan por el camino del absurdo que se puede crear un mundo por medio del lenguaje, pero ni el profesor, que es muy obstinado, ni la alumna, una joven frívola, poseen un lenguaje que configure la realidad.

En *Las Sillas*, farsa trágica de 1952, dos ancianos casi centenarios, organizan una velada, pero en la obra no aparece ninguno de los invitados. La situación dramática esta apoyada por lo que físicamente da el movimiento escénico en la obra: entran sillas a granel hasta llenar todo el espacio. Los viejos toman as sillas por personas, y hablan patéticamente con ellas, con naturalidad. En *Las Sillas* hay amontonamiento pues surgen personas por ausencia. Es el vacío ontológico y el tema es la nada, las mismas sillas, es decir, la ausencia de gente. En ese climax da la sensación de que aparece algo, pues es teatro de atmósfera. Tanto es así que los personajes invisibles tienen verosimilitud; mientras que el único personaje real, el Orador, caracterizado como un pintor o poeta del siglo pasado, tiene visos de irrealidad. La vieja lo tocará para cerciorarse de que existe. De modo que cabe formularse la siguiente pregunta: Sabe que los demás personajes no existen en verdad? Los viejos son empujados por la multitud hasta la ventana. Ahí se encuentran.. La soledad, que ocupa lugar, los abarrotó. Se concretiza la ausencia expresada en lenguaje emotivo, como la pintura abstracta. Finalmente, los viejos se arrojan por la ventana y el Orador se dirige a hablar a las sillas vacías, y da a entender que es sordomudo. Es el problema de la incomunicación. Luego, y por primera vez, se oyen los ruidos humanos de la multitud invisible: risas, murmullos, chicheos y tosiqueos irónicos.¹⁵

.Como conclusión, decimos que Ionesco ostenta la condición humana en sus obras, sin "ensombrecimientos", en la acepción que Husserl le da al término, pues todo está en superficie. Esta configuración es posible pues los diversos atributos de los personajes se despliegan y se aprecian sin perspectivas, o mejor dicho, sin ocultar ningún aspecto de ellos; en poliperspectiva. Dadas estas características de as criaturas de Ionesco, vemos una relación estrecha con la pintura cubista, en la cual, la aprehensión de los objetos se

realiza por medio de la descomposición de los mismos, de modo de aprehenderlos en su permanencia.¹⁶

Cuando Ionesco vuelve claro el estado de la vida del hombre moderno, hace inteligible la *nada* de su existencia y como contrapartida, la revelación del hombre como ser metafísico: solo ante la muerte y ante la necesidad de decidir lo que va a ser.

Notas

*Este trabajo surge como resultado del seminario "Filosofía y Teatro" dado por el Dr. Presas en 1994.

1. Continua definiendo la expresión artística de Ionesco como un teatro que "todavía no tiene etiqueta", pero es "a medida", "teatro de aventura", "ilógico", "inverosímil", "irracional", pero "poético y burlesco,... apasionante"... "No se propone amonestar a nadie, pero uno siempre se siente blanco de los tiros de Ionesco". Ionesco, E. (1961) *Teatro (título original, Théâtre, 1954)* Buenos Aires. Prólogo de Jacques Lemarchand. Pp. 9 y 10.

2. Kandinsky, Vasili (1982) *De lo Espiritual en el Arte* (Título original *Über das Geistige in der Kunst* 1970) Barcelona; p 104.

3. Ionesco, (1965) *Notas y Contranotas*. (Título original: *Notes et contrenotes* 1962) Buenos Aires; p 134.

4. Idem; p 147.

5. Ionesco se inspiró en el método para aprender el inglés rápido, como lengua extranjera, sus personajes se encuentran diciendo esas verdades axiomáticas hasta que se desarticulan incluso ellas; y el señor Smith, el héroe de la jornada, señala que la semana se compone de tres días: mates, jueves y martes.

6. Ionesco (1965) p 150.

7. El teatro de Ionesco propone una experiencia semejante a lo que Heidegger llama la "angustia", que es la experiencia de la nada. Ionesco lo lleva hasta lo insoportable, reflejado en el sin sentido. No renuncia al lenguaje, lo que nos describe con sus incoherencias es la configuración de nuestro mundo.

Steiner (1961) "El abandono de la palabra" en: Steiner, G. *Lenguaje y Silencio* (1990) (Título original: *Language e Silence* 1976); pp 34-62 comenta el pensamiento de Wittgenstein en el *Tractatus Lógico filosófico*, quien nos obliga a preguntarnos si *puede hablarse de la realidad*. Para él el silencio es una ventana hacia otras esferas. Luego Steiner ofrece numerosos ejemplos de la crisis del lenguaje, que ha empezado a mediados del S. 'XIX, y que hoy "se venga de quienes lo mutilan" (p 57) "...el hecho de que la imagen del mundo se este alejando de los tentáculos comunicativos de (a palabra- ha tenido su repercusión en la calidad del lenguaje."

8. Reflexiones del Prof. Emilio Estiú en un seminario dado en el Instituto de Teología, 1975.

9. Ionesco (1965) p 150.

10. Un efecto semejante se encuentra en los consejos que da Don Quijote a Sancho (II, 42) los cuales tienen un mensaje ético imperecedero, pero esa gravedad agudiza el contraste con las escenas posteriores, que constituyen la burla más cruel de toda la obra, por lo tanto no pueden

ser tenidos en cuenta con seriedad en su valoración intrínseca. Lo mismo ocurre en esta escena central en la obra de Ionesco.

11. Mientras el héroe trágico de Sófocles absorbe la realidad, que se le manifiesta en forma fulminante; de este modo se magnifica en el dolor, y luego apreciamos su grandiosidad. Von Fritz, K (1962) *Antike und moderne Tragödie*. Berlin; p 238.

12. Cfr. Jauss, Hans Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. (Título original: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 1977), Madrid; p 210.

13. Esta aseveración la corroboramos en el diálogo entre el profesor y su alumna, cuando esta le dice que está "a su disposición", y él responde: "A mi disposición, ¿?" y hay un "fulgor en los ojos rápidamente extinguido y un gesto que reprime" (p.54). Esslin, M. (1961) *The Theatre of the Absurd*. United States of America; p 94 y 95. "This is a demonstration of the basic impossibility of communication words cannot convey meanings because they leave out of account the personal associations they carry for each individual. This is one of the reasons why the professor seems unable to break through to his pupil. 'Our minds work along different lines and will never meet'.

14. En *La lección* y *Las sillas* hay un punto de relación para lo que ocurrirá en *Gaspar* de Handke, donde se hace manifiesto el dominio, por medio del lenguaje, como un hecho erótico y violento. Esta concepción no está, en cambio, en Pirandello.

15. A propósito de esta obra, el autor dice en *Notes y Contranotas*: "En ciertos momentos, el mundo se me presenta como carente de sentido; la realidad, irreal. Esa sensación de irrealidad, la búsqueda de una realidad esencial, olvidada, innominada-fuera de la cual no me siento ser-es lo que quise expresar a través de mis personajes que vagan en la incoherencia, que nada poseen fuera de sus angustias, sus remordimientos, sus fracasos, la vaciedad de su vida. Seres anegados en la ausencia de sentido no pueden ser sino grotescos, su sufrimiento no puede ser sino ridículamente trágico". Vida, es desgaste y motivo de vergüenza, porque perdemos la noción de respetabilidad. Para Ionesco, del tiempo nuevo quedan la irracionalidad y el desamparo en estado puro.

16. Cfr. Biemel, W. (1973) *Análisis filosóficos del presente*. (Título original: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart* (1968). Buenos Aires; pp 120 y siguientes.