

¿COMICIDAD O PATETISMO EN IONESCO? *

MARIE-CLAUDE HUBERT

Universidad de Provenza

QUISIERA trazar la evolución de la comicidad en Ionesco, porque, a mi parecer, ello permite dar cuenta de la evolución de las interpretaciones y, por lo tanto, de las puestas en escena. Desde las primeras farsas, decididamente grotescas, a las últimas obras oníricas, pasando por los grandes dramas éticos, políticos y metafísicos vinculados a la figura de Bérenger o a sus dobles, el tono ha cambiado profundamente. Ello permite echar una ojeada retrospectiva y distinta a las primeras obras, ser sensible a la dimensión trágica de las que están cargadas, leerlas no como simples farsas, sino como «farsas trágicas», cosa de la que el mismo Ionesco nos había advertido desde *Les Chaises* al dar a la obra ese subtítulo. Artistas como Breton, Tardieu, Queneau, Benjamin Peret, aplaudieron enseguida la revolución dramaturgica aportada por esas obras. Pero la prensa de la época no cayó inmediatamente en la cuenta de esa especie de advertencia dada por Ionesco, tan desconcertante resultaba su modernidad, salvo Jacques Lemarchand, quien contribuyó enormemente a defender, en sus comienzos, la vanguardia contra sus detractores, y que siempre apoyó a Ionesco. Vio, de entrada, lo que constituye la especificidad de su teatro, una constante fusión entre lo patético y lo burlesco, entre profundidad metafísica y efectos cómicos hilarantes, tanto de lenguaje cuanto gestuales. Cuando se representó *La Leçon*, algunos meses después de la *La Cantatrice chauve*, en el Théâtre de Poche dirigida por Cuvelier, escribió poco después en *Le Figaro* [1951] a propósito de ambas obras:

Es el espectáculo más inteligentemente insolente que pueda ver cualquiera que aprecie el teatro más de lo que lo hacen los directo-

* Recibido: 14/julio/2010. Aceptado: 10/septiembre/2010.

res de teatro, la sabiduría más que los profesores, la tragedia más de lo que se la representa en el Grand-Guignol, la farsa más de lo que se ha hecho nunca en el Pont-Neuf¹.

Cuando Ionesco escribe *La Cantatrice chauve*, esa «antiobra», «comedia de la comedia», obra en la que desarticula el lenguaje, él mismo está convencido de haber escrito «la tragedia del lenguaje» y se quedó sorprendido por las risas del público. Ello equivale a decir cuán múltiples pueden ser las interpretaciones de esta obra, la complejidad del tono que la anima. Zambullido en el método Assimil cuando la escribe, a Ionesco le choca el carácter absurdo de las frases que allí se pronuncian:

Lamentable iniciativa: invadido por la proliferación de cadáveres de palabras, embrutecido por los automatismos de la conversación, estuve a punto de sucumbir al asco, a una tristeza innumerable, a una depresión nerviosa, a una verdadera asfixia. Pese a todo, pude terminar la insensata tarea que me había propuesto² [*Notes et contre-notes*, 1966].

Así, para hacer perceptible este carácter absurdo del lenguaje, pulverizó su coherencia, lo que da lugar a una sucesión de efectos cuya comicidad se basa en una comprobación dolorosa.

Constantemente maltratado en esta obra, el lenguaje fracasa en su función primera, la de nombrar. Cuando los Smith evocan a Bobby Watson, Ionesco se divierte al crear un *quidproquo* inextricable. Todos los Watson se llaman Bobby y todos los Bobby Watson son viajeros de comercio. Como tienen el mismo nombre de pila y la misma profesión, nada permite diferenciarlos. El diálogo, lugar de una permanente ambigüedad, vehicula el sin-sentido, y progresa por equívocos sucesivos. El principio aristotélico de no contradicción resulta en todo momento aniquila-

¹ «C'est le spectacle le plus intelligemment insolent que puisse voir quiconque aime mieux le théâtre que ne le font les directeurs de théâtre, mieux la sagesse que ne le font les professeurs, mieux la tragédie qu'on ne la sert au Grand -Guignol, et mieux la farce qu'on ne la fit jamais au Pont -Neuf».

² «Malheureuse initiative: envahie par la prolifération des cadavres de mots, abruti par les automatismes de la conversation, je faillis succomber au dégoût, à une tristesse innommable, à la dépression nerveuse, à une véritable asphyxie. Je pus tout de même mener à bout la tâche insensée que je m'étais proposée».

do a partir de una serie de asociaciones incompatibles. Cuando no resultan contradictorias, las asociaciones de palabras se rigen por razones de estricta homofonía, despreciando el sentido. Este es, asimismo, el principio de composición de *La Leçon* y de las *Salutations*, sketch muy breve, escrito en 1950, poco después de *La Cantatrice chauve*, donde tres señores, con un ritmo cada vez más rápido, se arrojan palabras como si fuesen balas (adverbios en «mente» de cuatro a seis sílabas), ante unos personajes –espectadores, arrobados de admiración o irritados, imágenes del público de la época–. Tal es también en ocasiones el caso *Jacques*.

En sus primeras obras, escritas en poco más de un año, Ionesco aparece como un heredero del surrealismo por su fantasía verbal, por el gusto que manifiesta por extrañas formas corporales, mujeres con tres caras, hombres sin cabeza, etc. La seriedad de los temas que aborda, mostrando que el lenguaje se presta a confusión, que el saber es peligroso, que la familia es alienante, da a esas primeras obras una profundidad de la que carecían las obras surrealistas. La violencia de esas farsas que acaban mal, que terminan con una disputa general en *La Cantatrice chauve*, violación y asesinato, en *La Leçon*, con la destrucción del héroe en *Jacques*, introduce unos elementos trágicos que coexisten permanentemente con lo cómico y lo hacen espantoso. La estructura repetitiva acentúa el carácter fatal del destino que tritura a los seres. El mismo Ionesco señala que esa doble dimensión, cómica y trágica, de su obra, está fatalmente vinculada a la repetición:

Al principio hay «algo mecánico adherido a lo vivo». Es cómico. Pero si lo mecánico resulta cada vez mayor, y cada vez menor lo vivo, aquello se convierte en asfixiante, trágico, porque se tiene la impresión de que el mundo escapa a nuestro espíritu [...] Esa impresión angustiosa de que el mundo escapa a nuestro espíritu es la que debe tener el aprendiz de brujo³ [*Entre la vie et le rêve*, 1977].

³ «Il y a, au départ, 'un peu de mécanique plaqué sur du vivant'. C'est comique. Mais s'il y a de plus en plus de mécanique et de moins en moins de vivant, cela devient étouffant, tragique, parce que l'on a l'impression que le

Con Ionesco nace una nueva forma de teatro, heredada en parte del universo kafkiano, en el que lo extraño crea una dimensión burlesca inquietante. Para acentuar el contraste entre los elementos trágicos y cómicos, Ionesco aconseja a veces a los actores que actúen en sentido contrario al texto:

Llevar lo burlesco a su límite extremo. Allí, un ligero empujón, un deslizamiento imperceptible, y nos encontramos en lo trágico. Es un toque de prestidigitación. El paso de lo burlesco a lo trágico debe hacerse sin que el público se dé cuenta de ello. Quizá tampoco los actores, o a penas. Cambio de iluminación. Es lo que he intentado en *La Leçon*.

En un texto burlesco, una actuación dramática.

En un texto dramático, una actuación burlesca⁴ [*Notes et contre-notes*, 1966:256].

Así, Ionesco da con frecuencia como modelo a los actores el trabajo de los hermanos Marx. «Al principio, declara en *Notes et contre-notes*, para *La Cantatrice chauve*, contemplaba una puesta en escena más burlesca, más violenta, un poco all estilo de los hermanos Marx, lo que habría permitido una especie de estallido.» Nunca cabrá subrayar suficientemente la influencia del gran cine cómico en el teatro de vanguardia de los años cincuenta.

En sus primeras obras, Ionesco pone en escena a personajes de farsa, caricaturescos en el lenguaje, en el cuerpo, que toma del exterior, y que no suscitan piedad alguna en el espectador. «¿Qué es lo que he hecho en *La Cantatrice chauve* (...) Me alejo del mundo para apreciar mejor su movimiento; me distancio y miro a la gente y todo lo que hacen parece asombroso, ridículo,

monde échappe à notre esprit [...]. Cette impression angoissante du monde qui nous échappe, c'est celle que doit avoir l'apprenti sorcier».

⁴ «Pousser le burlesque à son extrême limite. Là, un léger coup de pouce, un glissement imperceptible, et l'on se retrouve dans le tragique. C'est un tour de prestidigitation. Le passage du burlesque au tragique doit se faire sans que le public s'en aperçoive. Les acteurs non plus peut-être, ou à peine. Changement d'éclairage. C'est ce que j'ai essayé dans *La Leçon*.

Sur un texte burlesque, un jeu dramatique.

Sur un texte dramatique, un jeu burlesque»

insensato» (*Entre la vie et le rêve*, 1977). Y esto es asimismo lo que me confió en las entrevistas que mantuve con él:

En mis primeras obras, no tenía mucha simpatía por mis personajes, o tal vez sí. En cualquier caso, carecía, respecto a ellos, de lo que se llama compasión. La tuve más tarde : por el Bérenger de *Tueur sans gages*, de *Rhinocéros*, un poco por el Solitario, algo más por el Bérenger del *Roi se meurt* y por el Jean de *La Soif et la Faim*, y sobre todo por el Jean de *Voyages chez les morts*. Pero al principio no había simpatía. Mis personajes eran exteriores. Luego, poco a poco, se interiorizaron. Ignoraba lo que representaban para mí. Los he reconocido y adoptado al cabo de varios años. Al principio, los personajes de *La Cantatrice chauve*, incluso de *La Leçon*, eran marionetas para mí. [...] Sólo más tarde pude reconocer a los personajes. Tuve compasión por ellos en el momento en que los reconocí y se convirtieron en mí, en una parte de mí mismo⁵. [Hubert, 1990:249].

Estas primeras obras poseen pocos rasgos autobiográficos. Sin embargo, con *Jacques* se inicia una evolución. Ionesco presta a su personaje su propia búsqueda mística, su deseo de escapar de la materia. Así, por vez primera en su obra, el personaje central resulta profundamente distinto a los demás. Con *Jacques*, se pasa de una comicidad chirriante, la de *La Leçon*, a una risa en la que aparece en breves momentos la emoción. Aunque grotesco, el héroe resulta conmovedor. En las obras ulteriores, los elementos autobiográficos van a introducir lirismo y emoción, y dan al personaje cómico una dimensión patética, aunque el es-

⁵ «Dans mes premières pièces, je n'avais pas beaucoup de sympathie pour les personnages, ou peut-être si. En tout cas, je n'éprouvais pas, pour eux, ce qu'on appelle de la compassion. C'est plus tard que j'en ai eue: pour le Bérenger de *Tueur sans gages*, de *Rhinocéros*, un peu pour le Solitaire, davantage pour le Bérenger du *Roi se meurt* et pour le Jean de *La Soif et la Faim*, et surtout pour le Jean de *Voyages chez les morts*. Mais au début ce n'était pas de la sympathie. Mes personnage étaient extérieurs, puis ils se sont intériorisés, petit à petit. Je ne savais pas ce qu'ils représentaient pour moi. C'est au bout de plusieurs années que je les ai reconnus et que je les ai adoptés. Au départ, les personnages de *La Cantatrice chauve*, même ceux de *La Leçon*, c'étaient, pour moi, des marionnettes. [...] C'est plus tard que j'ai pu reconnaître mes personnages. J'ai eu de la compassion pour eux au moment où je les ai reconnus et où ils sont devenus miens, une partie de moi-même».

pectador quedará en todo momento dividido entre la risa y la identificación.

Aunque en sus primerísimas farsas Ionesco pone en escena, de modo burlesco, a personajes a los que el lenguaje, en su insensato desajuste, divide y mata, los que crea inmediatamente después, a partir de *Les Chaises*, quedan aplastados por la proliferación de la materia. El espacio, desajustado y caótico, resulta laberíntico. Gran lector de Kafka y de Borges, fascinado asimismo por los laberintos pictóricos de Chirico, Ionesco transforma el espacio en un lugar hostil, en una fuerza persecutoria en la que el ser se pierde. En la búsqueda de un orden espiritual que persiguió durante toda su vida, trató desesperadamente de encontrar la vía que conduce a la divinidad, deseoso de resucitar en él la experiencia de un éxtasis fugitivo que tuvo antaño. Lleva a escena su obsesión de sumirse en la materia, el miedo a perder su primera levedad, alejándose para siempre del paraíso de la infancia, a través de la proliferación de unos objetos según un proceso que nada puede detener. Sus personajes, que se repliegan sobre sí mismos, que se encierran, están expuestos a un universo que intentan organizar desesperadamente. En él, los objetos se acumulan peligrosamente hasta atestar todo el espacio, sin que quede espacio para el ser. El dispositivo escénico funciona como una ratonera que se cierra lentamente. Cuando el espacio está demasiado lleno, cuando está a punto de estallar, es absolutamente preciso que el personaje vacíe la escena. Los Ancianos, el Nuevo Inquilino, sólo tienen una salida, el suicidio. Amédée, por su parte, desaparece volando sin deshacerse pese a la materia que arrastra consigo. Así, en estas primeras farsas el ser se pierde en la torre de Babel del lenguaje o en el laberinto del espacio.

La entrada en escena de Bérenger, en 1957, marca un gran giro en la dramaturgia de Ionesco. El héroe, creado en *Tueur sans gages*, reaparece en las tres obras ulteriores, *Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *Le Roi se meurt*. Ionesco lleva bruscamente el drama a la escena del mundo. La mirada abandona el cuarto cerrado en el que tenían secretamente lugar los conflictos familiares para penetrar en la ciudad donde reina el mal que Bérenger, figura de

la inocencia, descubre con espanto. La escritura escénica de Ionesco se modifica con su aparición. El cíclico retorno del personaje le convierte en el héroe predilecto del artista, que le presta sus propias interrogaciones metafísicas. El personaje está a veces tan próximo a su creador que sus palabras resultan idénticas a las que Ionesco consigna en su diario íntimo, incluso aunque haga desaparecer los rasgos autobiográficos más destacados. La risa resulta rara en estas obras en las que la distancia entre el autor se recorta, en las que lo patético, constantemente presente en el discurso de Bérenger, la detiene en cuanto surge. Digno de compasión, como el hombrecillo inmortalizado por Charlie Chaplin, Bérenger sólo resulta cómico en los momentos en los que resulta atrapado por una actitud que le pone en una situación falsa con respecto a los demás. El personaje de Ionesco, que cuestiona a los dioses y a los muertos, adquiere una dimensión épica. Como en toda trayectoria iniciática, Bérenger sufre múltiples pruebas: encuentro con los monstruos, entrada en los infiernos, ascensión. He aquí lo que afirma Mircea Eliade al respecto [1978]:

Lo que me gusta en el teatro de Eugène Ionesco es la riqueza poética y la potencia simbólica de la imaginación. Cada una de sus obras desvela un universo imaginario que participa a la vez de las estructuras del mundo onírico y del simbolismo de las mitologías. A veces me parece asistir a los «grandes sueños» de la Materia viva, de la Madre Tierra, de la infancia de los héroes futuros y de futuros fracasados, y algunos de esos «grandes sueños» desembocan en la mitología.

Yo añadiría que las obras en las que aparece Bérenger tienen un valor mítico, en el sentido en el que lo entiende Lévi-Strauss, es decir, un instrumento que permite mediatizar una problemática insoluble, en este caso la del mal en la creación. Pero ese mito, lejos de desembocar en una respuesta a esa inquietante cuestión, roza en todo momento el vacío y la muerte. En el mito moderno no hay nunca una respuesta, a no ser funesta o irrisoria.

Si en cada una de las obras examinadas hasta aquí Ionesco crea un personaje cuya presencia eclipsa la de los demás, ello se

debe a que le presta una parte de sí mismo. Desde la primeras farsas le confiere un espesor del que están desprovistos los otros protanistas. Jacques, Choubert, Amédée, el Anciano están atorados por los mismos deseos que su creador. Después fabrica a su imagen a Bérenger, y le presta sus angustias y sus interrogantes metafísicos. Con *Ce formidable bordel*, la obra adquiere una resonancia autobiográfica casi confesada. En sus últimas obras, *L'Homme aux valises*, en 1975, *Voyages chez les morts*, en 1980, Ionesco se inclina abiertamente hacia su pasado. El teatro de su vida le suministra personajes y lugares escénicos. Si ha llevado tantas veces a escena sus obras narrativas, el material utilizado aquí es el de sus diarios íntimos, de los que ha reutilizado textualmente ciertos pasajes. Estas dos obras aparecen como la prolongación de la búsqueda interior llevada en *Journal en miettes*, *Présent passé passé présent*, *Découvertes*, búsqueda respecto de la cual el autor toma cierta distancia, abandonando el «yo» personal para que su palabra resulte mediatizada a través de la de su personaje. Ionesco muestra sucesivamente a sus dos héroes, l'Homme aux valises y Jean, atorados, como él por el enigma de su vida.

Con Ionesco nace, en la escena europea, una comicidad nueva, que resuena en abismos de angustia. Su teatro cumple mucho tiempo después el objetivo esencial del drama, esa mezcla de tonos que Diderot, y después Hugo, había intentado vanamente captar. Ni el drama burgués, lacrimógeno, ni el teatro romántico, heroico, habían podido mezclar lo cómico y lo patético, tan difícil resulta dirigir en el teatro los afectos del espectador, hacerlos pasar, sin transición, de la risa a la emoción. Ionesco, que aún un temperamento melancólico con un humor corrosivo, supo conciliar elementos profundamente heterogéneos y casar fuerzas antagónicas, la ferocidad de la risa y la piedad de las lágrimas. La *vis comica* de Ionesco, que integró con el tiempo cada vez más elementos patéticos, ofrece toda una gama de comicidad. La intrusión de rasgos biográficos, y la presencia creciente de material onírico modificaron muy rápidamente el tono burlesco de las primeras obras, añadiendo a la comicidad chirriante de *La Cantatrice chauve* o de *La Leçon* una

«inquietante extrañeza». El recurso a lo fantástico en ciertas obras, *Les Chaises*, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, hizo sensible la opacidad de un mundo que sólo percibimos difractado por nuestros sentidos, engañoso. Aunque el autor contemplaba a sus primeros personajes con una mirada exterior, la perspectiva cambió poco a poco. La aparición, con Bérenger, de un portavoz, que afirmaba la presencia creciente del autor en su creación, cambió el tono y acentuó los elementos patéticos. En las últimas obras dramáticas, escritas entre 1973 y 1980, los elementos cómicos casi han desaparecido, dando lugar a un onirismo desbocado. Los recuerdos autobiográficos parecen resultar tanto más obsesivos cuanto más irreales les hace ser para el artista el alejamiento temporal. El autor se instala aún más en el corazón de su obra. El protagonista de las dos últimas, juez y parte a la vez, está activamente implicado en el juego al mismo tiempo que asiste a él, por momentos, como mirón, a ejemplo de su creador.

Esta transformación de la obra de Ionesco está en el origen de la evolución que se produjo en las puestas en escena. Si en los años 50-60, las direcciones insistieron en lo burlesco, subrayando los rasgos caricaturescos de los personajes, la interpretación tendió después a ser más matizada. Así, en 1988, la puesta en escena de *Les Chaises* por Jean-Luc Boutté, al atenuar las payasadas, introdujo una emoción intimista ausente en la creación. La fuerza de esa comicidad desconcertante radica en estar cargada de cuestiones políticas, éticas y metafísicas. El teatro anterior a la guerra, que ancla fantasmas personales y cuestiones existenciales en la problemática del siglo XX, proclama la eterna rebelión del hombre ante el mal y la muerte, así como su espanto frente a todas las formas de barbarie que ha maquinado locamente el siglo. Mediante la forma indirecta de lo burlesco, Ionesco nos comunica su angustia frente a un mundo en el que

⁶Añadiré como anécdota que dos intérpretes, Denise Gence et Pierre Dux, me confiaron que su lectura era distinta, no sólo por la evolución de la obra de Ionesco, sino también porque estaba más cerca de la edad del papel que los dos jóvenes actores que crearon el espectáculo.

todo es «ruido y furor», en el que disputa privada y catástrofe cósmica aparecen como los dos rostros del satanismo. La risa es la expresión de un asombro permanente ante un mundo incomprendible. Esta obra es espera de la Manifestación, búsqueda de la palabra liberadora, la única que puede curar, búsqueda de la luz mística, antaño fugitivamente entrevista. Pero el caos reina en un lenguaje dislocado que sólo puede herir. La risa enmascara el espanto del ser ante esa comprobación. Si los surrealistas buscaban sobre todo efectos de sorpresa, en sus juegos de palabras, Ionesco, más próximo a Kafka, quiere hacer captar al espectador su propia inquietud ante el enigmático campo del lenguaje, en el que el hombre se aventura con los ojos vendados y a tientas. El desorden convierte también el espacio en un vertiginoso y oscuro laberinto en el que ser se encenaga, anonadado por una materia cuya proliferación nada puede detener. Al hacer del espacio escénico una fuerza persecutoria, Ionesco plantea con términos nuevos la relación del ser con el universo, meditando, así, sobre el problema de los límites entre el yo y el mundo.

Palabra perdida, espacio tenebroso: tales son las dos fuentes de la angustia y de la risa en el teatro de Ionesco.

(Traducción de José Antonio Millán Alba)

BIBLIOGRAFÍA

- ELIADE, MIRCEA (1978): *L'Épreuve du labyrinthe*, París, Belfond.
HUBERT, MARIE-CLAUDE (1990): *Ionesco*, París, Éditions du Seuil, «Les Contemporains».
IONESCO, EUGÈNE (1966): *Notes et contre-notes*, París, Gallimard, Idées.
— (1977): *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, París, Belfond
— (1990): *Théâtre complet*, Emmanuel Jacquart (ed.), París, Gallimard.