

Eugene Ionesco y el Teatro del Absurdo En La Cantante Calva y Las Sillas

"Si la confusión es el signo de los tiempos, yo veo en la base de esa confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan."

Antonin Artaud
(El Teatro y su Doble)

"El Absurdo es la razón lúcida que comprueba sus límites".

Albert Camus
(El mito de Sísifo)

Quando su primera obra de teatro "La Cantatrice Chauve" fue estrenada en el Teatro de los Noctámbulos en el año 1950, se produjo un gran escándalo. El público asistió, paralizado, a una "anti-pieza" de un nuevo teatro.

En **Notas y Contranotas** responde Ionesco a una encuesta publicada en L'Expres del 1º de junio de 1961:

"Agrego que al ponerme a escribir, es claro, quería 'hacer algo nuevo'; pero no era ese mi propósito; más allá o a través o a pesar de las palabras habituales, quería sobre todo decir cosas y trataba de expresarlas. Se ha descubierto que yo estaba en la 'vanguardia', que hacía 'antiteatro', expresiones vagas, pero constituyen la prueba de que hacía algo nuevo.

¿La renovación técnica? Tal vez la tentativa de ampliar la expresión teatral haciendo jugar a los decorados, los accesorios, y mediante un juego simplificado, despojado, del actor. Los actores han sabido encontrar un estilo más natural y, a la vez, más excesivo, un juego entre el personaje realista y el títere: insólitos en lo natural; naturales en lo insólito."

Y fue, justamente, esa "tentativa de ampliar la expresión teatral" la que desconcertó al público. Asistieron a "La Cantante Calva" esperando ver a una cantante en escena, y no fue así. Más adelante, precavidos, al asistir a la puesta en escena de "Las Sillas", supusieron que en la obra no tendrían nada que ver éstas; y esta vez, el autor los volvió a sorprender, inundando el escenario de sillas, constituyéndolas en personajes imprescindibles y protagónicos de la obra.

De ese modo, el público fue testigo del nacimiento de este nuevo teatro. Un teatro escrito por dramaturgos que deben dedicarse a eso, a escribir piezas de teatro, en las cuales sólo se puede ofrecer un testimonio, no un mensaje didáctico, un mensaje personal, afectivo, de su angustia y de la angustia de otros, o de su felicidad. Una obra de arte, para Ionesco, nada tiene que ver con doctrinas. Tiene un sistema de expresión que le es propio, posee medios propios de captación directa de la realidad.

Nuestro autor define a la obra de arte como "la expresión de una realidad incommunicable que se trata de comunicar, y que a veces puede ser comunicada. Esa es su paradoja y su verdad."

Aunque Ionesco no lo declare abiertamente, su teatro está evidentemente influido por Antonin Artaud en cuanto a su técnica dramática, y por Albert Camus en su concepto del absurdo.

Como ya mencionamos, el primer drama de Ionesco, "La Cantante Calva", fue el pionero de la actual tradición escénica de la vanguardia. Ilustra, en primer lugar, la técnica dramática que los vanguardistas tomaron de Antonin Artaud: retornar al teatro puro, donde la acción y los elementos por naturaleza teatrales son la esencia de la obra; ordenar las representaciones con palpables medios materiales; contener en ademanes, gestos, actitudes móviles y en el empleo concreto de la música todo cuanto contiene la palabra, disponiendo, además, de la palabra, sin depender de ella, ya que para Artaud, las palabras no quieren decirlo todo, puesto que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo.

"En el teatro se necesita acción verdadera, pero sin consecuencias prácticas. La acción del teatro no desborda al plano social, y mucho menos al plano moral y psicológico. (...) ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (caracteres), sino a una especie de vida liberada, elimina a la individualidad humana, y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear mitos, tal es el objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos. Y alcanzar por ese medio, una especie de semejanza general y tan poderosa que produzca instantáneamente su efecto."

Antonin Artaud

El Teatro de la Crueldad de Artaud fue creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro.

Ionesco ha sostenido que el teatro debe trabajar con verdaderas técnicas de choque; la realidad misma, la conciencia del espectador, su habitual mecánica de pensamiento (el lenguaje) deben ser derribadas, dislocadas, distorsionadas de modo que se sitúe de pronto, cara a cara, con una nueva percepción de la realidad.

La influencia que recibe Ionesco de Camus es decisiva, ya que la premisa filosófica básica sustentada en sus obras, y en la que se apoya todo el movimiento de vanguardia, es el concepto del absurdo en las cuestiones humanas.

Este concepto que apareció por primera vez, más o menos conscientemente, en las obras de Alfred Jarry, fue recogido y sostenido de modo irreflexivo e inconsciente por el surrealismo y el dadaísmo; pero sólo por Albert Camus y su obra "El mito de Sísifo" recibió la "filosofía del absurdo" una formulación coherente y racional.

La "filosofía del absurdo" de Camus dice que la existencia humana es incomprensible. El hombre vive en el mundo, pero ni lo entiende ni entiende su propia función en él. Es un extraño, un desplazado, colocado en el centro de un mundo que, en último término, se le antoja un alucinante, vacío.

"Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo familiar. Pero, por lo contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo."

Albert Camus **El mito de Sísifo**

En este destierro el hombre opera anestesiándose mediante creencias artificiosas, sumergiéndose en una cómoda rutina que le proporciona la sensación de tener algún significado, y engañándose a sí mismo con la convicción de que no está solo.

Para George Wellwarth, "Teatro de Protesta y Paradoja", la tarea que se han asignado los escritores de vanguardia es demoler esas creencias y obligar a la gente a enfrentarse con el absurdo de su posición.

Ionesco, según Wellwarth, basa sus dramas en los pilares de la protesta y la paradoja. Protesta contra el orden social y la condición humana. Esta protesta no toma la forma de una crítica racional y desapasionada, como en el tradicional drama didáctico (con su implícita actitud de desdenosa superioridad), parece más bien un grito desesperado y frenético del que está atrapado y lo sabe, pero no está dispuesto a aceptarlo.

La aparente absurdidad de los dramas de Ionesco es un intento de cruzar los límites de la realidad, de acceder a una ultra-realidad que, con su mera existencia, ridiculice por contraste la realidad cotidiana contra la que protesta; es decir, que la irracionalidad externa del teatro de vanguardia es consecuencia del uso de una técnica que se puede describir como: exageración selectiva de la realidad con el fin de señalar lo ridículo de algunos de sus aspectos, porque la ridiculez esencial de la realidad cotidiana suele pasar inadvertida. La técnica que exagera determinados aspectos de la realidad para poner en evidencia lo absurdo es la llamada técnica de paradoja.

Ionesco y los demás dramaturgos de vanguardia, presentan siempre sus verdades creando situaciones que contrastan tan claramente con la opinión general de lo razonable, que parecen a primera vista insensatas y disparatadas. La idea cobra mayor fuerza una vez que se ha hecho llegar al espectador, por haber sido disfrazada, primero, de necesidad. Nuestro autor se concentra, principalmente, en mostrar a su público la soledad en la que se encuentran los seres humanos y la insensatez de las acciones cotidianas que constituyen la mayor parte de su existencia terrena.

"Para descubrir el problema fundamental, común a todos los hombres, debo preguntarme cuál es mi problema fundamental, cuál es mi temor más arraigado. Sólo así descubriré cuáles son los temores y los problemas de cada uno. He ahí la verdadera gran corriente, la que se interna en mis propias tinieblas, nuestras tinieblas, que querría traer a la luz del día."

E. Ionesco **Notas y Contranotas**

Ionesco se va a erigir así, en un artista serio dedicado a la ardua exploración de las realidades de la situación humana. La experimentación formal en arte se convierte, por tanto, en una exploración de la realidad, que contribuye a aumentar el conocimiento del hombre sobre el mundo real, de forma más válida y útil que las obras superficiales inmediatamente comprensibles para las masas.

La historia de "La Cantante Calva" carece de interés en sí misma. Vemos un salón inglés en el que una pareja inglesa realiza una parodia de una conversación inglesa de sobremesa. Llega de visita otro matrimonio inglés (un curioso matrimonio, puesto que los cónyuges no están seguros de conocerse el uno al otro), y un incongruente jefe de bomberos, inconfundiblemente francés. La acción se reduce a una charla entre los protagonistas, que parece una completa idiotez. El propio Ionesco ha declarado que el contexto inglés del drama es puramente incidental. Estaba estudiando el idioma, y lo pintoresco de las expresiones de su método Assimil le llamó tan poderosamente la atención que se inspiró en ellas para escribir la obra .

"La Cantante Calva" es, para su autor, la tragedia del lenguaje. El espectáculo trágico de la vida humana reducida a puros automatismos por las concesiones burguesas y la fosilización del lenguaje.

"Lo que se necesitaba no era tratar de ocultar las cuerdas que mueven los muñecos, sino hacerlas más visibles todavía, hacerlas deliberadamente patentes, para ir directamente a la base de lo grotesco, de la caricatura, superar la pálida ironía de las comedias de salón ocurrentes (...), llevarlo todo al paroxismo, hasta el punto donde se hallan las fuentes de lo trágico. Crear un teatro de violencia, violentamente cómico, violentamente dramático."

E. Ionesco, Notas y Contranotas

La "Cantante Calva" es un cuadro tragicómico de una época en la que no se podía, por más tiempo, dejar de preguntarse qué estamos haciendo aquí, en el mundo, y cómo, no teniendo ningún sentimiento profundo de nuestro destino, podemos soportar el abrumador peso del mundo material. Es un ataque contra la "pequeña burguesía universal", la aceptación de ideas y slogans prefabricados que van convirtiendo a la sociedad de masas en una colección de autómatas dirigidos. Rechaza el omnipresente conformismo y la nivelación de la personalidad.

Existen meras yuxtaposiciones arbitrarias de fenómenos, no existe una secuencia lógica, y el concepto de personalidad humana se diluye en un torbellino de apariencias falaces. La experiencia inmediata se confunde con experiencias pasadas y las memorias del pasado se esfuman en un presente perpetuo y efímero.

La famosa escena de los esposos Martin no es solamente una muestra de ingenio de gran efecto sobre el público, sino una ilustración de la dialéctica del absurdo en que parece basarse la noción de personalidad.

El señor y la señora Martin se sientan uno en frente del otro sin hablarse. Se sonríen con timidez y comienza su diálogo, según Ionesco, dicho con voz monótona y sin matices y, según otros directores, desempeñado en un estilo más bien trágico:

Sr. Martin: Disculpe, señora, pero me parece, si no me equivoco, que la he visto en alguna parte.

Sra. Martin: A mi también, señor, me parece haberlo visto en alguna parte.

Sr. Martin: ¿No la habré visto por casualidad en Manchester?

Sra. Martin: Es muy posible, señor. Yo soy nacida en Manchester. Pero no me acuerdo muy bien, señor, y no podría decir si lo he visto o no.

Sr. Martin: ¡Dios mío, qué curioso! Yo también he nacido en la ciudad de Manchester, señora.

Sra. Martin: ¡Qué curioso!

Sr. Martin: ¡Qué curioso! Sólo que yo, señora, me he ido de la ciudad de Manchester hace unas cinco semanas.

Sra. Martin: ¡Qué curioso y qué extraña coincidencia! Yo también me he ido de Manchester hace unas cinco semanas.

Y así prosiguen hasta que descubren que son marido y mujer desde hace años y tienen una niña. Esta amnesia, reveladora de que la realidad no es sino una coincidencia sorprendente, es característica de este nuevo teatro.

Como espectadores, nos tranquilizamos una vez descubierto el equívoco, pero en ese momento de aparente orden y calma, aparece en escena la sirvienta y nos anuncia lo siguiente:

Mary: - Isabel y Donald son ahora demasiado dichosos para que puedan oírme. Por lo tanto, puedo revelarles a ustedes un secreto. Isabel no es Isabel y Donald no es Donald. He aquí la prueba: la niña de que habla Donald no es la hija de Isabel, no se trata de la misma persona. La hijita de Donald tiene un ojo blanco y otro rojo, exactamente como la hijita de Isabel. Pero en tanto que la hija de Donald tiene el ojo blanco a la derecha y el ojo rojo a la izquierda, la hija de Isabel tiene el ojo rojo a la derecha y el blanco a la izquierda. En consecuencia, todo el sistema de argumentación de Donald se derrumba al tropezar con ese último obstáculo que aniquila toda su teoría. A pesar de las coincidencias extraordinarias que parecen ser pruebas definitivas, Donald e Isabel, al no ser padres de la misma Criatura, no son Donald e Isabel. Es inútil que él crea que ella es Isabel, es inútil que ella crea que él es Donald: se equivocan amargamente. Pero ¿quién es el verdadero Donald? ¿Quién es la verdadera Isabel? ¿Quién tiene interés en que dure esa confusión? No lo sé. No tratemos de saberlo. Dejemos las cosas como están.

La intención de este incidente parece ser dar a entender que la argumentación más perfecta es siempre fútil.

Y remata nuestro desconcierto y confusión con esta aseveración:

Mary: (...) Mi verdadero nombre es Sherlock Holmes.

Se desintegra, de este modo, el concepto de "personaje" tal como lo definían el teatro y la psicología tradicionales.

Las personalidades surgen, se fusionan, se sustituyen en un juego alucinante. El relato del Bombero se pierde en un laberinto de cosanguineidades :

El Bombero: - (...) Mi cuñado tenía, por el lado paterno, un primo carnal uno de cuyos tíos maternos tenía un suegro cuyo abuelo paterno se había casado en segundas nupcias con un joven indígena cuyo hermano había conocido, en uno de sus viajes, a una muchacha de la que se enamoró con la cual tuvo un hijo que se casó con una farmacéutica intrépida que no era otra que la sobrina de un contraataca desconocido de la marina británica y cuyo padre adoptivo tenía una tía que hablaba corrientemente el español y que era, quizás, una de las nietas de un ingeniero, muerto joven, nieto a su vez de un propietario de viñedos de los que obtenían un vino mediocre, pero que tenía un resobriño, casero y ayudante, cuyo hijo se había casado con una joven muy linda, divorciada, cuyo primer marido era hijo de un patriota sincero que había sabido educar en el deseo de hacer fortuna a una de sus hijas, la que pudo casarse con un cazador que había conocido a Rothschild y cuyo hermano, después de haber cambiado muchas veces de oficio, se casó y tuvo una hija, cuyo bisabuelo, mezquino, llevaba anteojos que le había regalado un primo suyo, cuñado de un portugués, hijo natural de un molinero, no demasiado pobre, cuyo hermano de leche tomó por esposa a la hija de un ex médico rural, hermano de leche del hijo de un lechero, hijo natural de otro médico rural casado tres veces seguidas, cuya tercera mujer ...

Lo mismo sucede con los incontables Bobby Watson, hombre y mujer, jóvenes y viejos, casados y viudos, pero, eso sí, todos "viajantes de comercio".-

Sr. Smith: - Mira, aquí dice que Bobby Watson ha muerto.

(...)

Sra. Smith: - La pobre Bobby.

Sr. Smith: - Quieres decir "El" pobre Bobby.

Sra. Smith: - No, me refiero a su mujer. Se llama Bobby como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se podía distinguirlos cuando se los veía juntos. Sólo después de la muerte de él se pudo saber con seguridad quién era el uno y quién la otra. Sin embargo, todavía al presente, hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame. ¿La conoces?.

(...)

Sra. Smith: - ¿Pero quién cuidará de sus hijos?. Sabes muy bien que tienen un muchacho y una muchacha. ¿Cómo se llaman?

Sr. Smith: - Bobby y Bobby como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. Muy bien podría encargarse de la educación de Bobby.

Sra. Smith: - Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse. ¿Tiene alguien en vista?

Sr. Smith: - Sí, a un primo de Bobby Watson.

Sra. Smith: - ¿Quién? ¿Bobby Watson?

Sr. Smith: - ¿De qué Bobby Watson hablas?

Sra. Smith: - De Bobby Watson, el hijo del viejo Bobby Watson, el otro tío de Bobby Watson, el muerto.

Sra. Smith: - ¿Te refieres a Bobby Watson el viajante de comercio?

Sr. Smith: - Todos los Bobby Watson son viajeros de comercio.

Los personajes se duplican en incontables imágenes de sí mismos. La identidad se confunde. Termina la obra cuando los Martin ocupan el lugar que los Smith ocuparon en el comienzo de la misma.

Se revela, nuevamente, lo ilusorio de la identidad humana. Los hombres están aislados y nunca llegan realmente a conocerse. La razón es esencialmente inadecuada, y al mismo tiempo, la única forma posible de pensamiento. Esta es la base de la filosofía del absurdo.

La destrucción del personaje, como la reversión de la lógica, tiene un propósito ulterior: crear una visión de la "realidad" que incluya lo racional y lo irracional, la vigilia y el ensueño.

El tiempo y el espacio juegan, también, un papel preponderante en la obra. El teatro de vanguardia es un teatro sin tiempo, de relojes descompuestos. El reloj de "La Cantante Calva" es arbitrario y dañino:

El Bombero:- Estoy en misión de servicio. Eso depende de la hora que es.

Sra. Smith:- No tenemos hora en casa.

El Bombero:- Pero, ¿y el reloj?

Sra. Smith:- Anda mal. Tiene espíritu de contradicción. Marca siempre lo contrario de la hora que es.

Al comienzo de la escena primera , leemos:

"Interior burgués, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor Smith, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora Smith, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de la chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses."

Sra. Smith:- ¡Vaya, son las nueve! (,,)

La historia del teatro abunda en discusiones sobre el espacio dramático. También las leyes del espacio dramático son arbitrarias en este nuevo teatro .

El lenguaje es el personaje fundamental de "La Cantante Calva". Para Ionesco renovar el lenguaje es renovar la concepción, la visión del mundo. Una revolución consiste en llevar a cabo un cambio de actitudes mentales.

Nuestro autor utiliza el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica. Puesto que para ser coherente la vida cotidiana,

absurda o no, depende enteramente de la coherencia de las pautas del discurso, se sigue que si nuestras pautas de discurso son absurdas la vida cotidiana es también absurda por lo que a nosotros respecta. Incluso en el caso de que él le pareciera ordenado y coherente a todo el mundo, dice Ionesco, seguiría siendo absurdo, porque cada persona se encuentra encerrada en su célula individual por lo inadecuado de los medios de comunicación. El único tipo de comunicación posible es el método indirecto de paradoja.

Inicia su ataque al significado lingüístico al principio del drama, al comienzo de la primera escena (ya transcrito), con tantas repeticiones intencionadas de la palabra "inglés": diecisiete veces en un pasaje de setenta y cinco palabras; esto es, a un ritmo de una vez cada cuatro palabras y media.

En cuanto se alza el telón, la idea de Ionesco se hace más clara con la "conversación" entre la Sra. Smith y su marido, en la que se reiteran hasta lo increíble una serie de verdades de "Perogrullo":

Sra. Smith: - ¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos comido bien esta noche. Eso es porque vivimos en los suburbios de Londres y nos apellidamos Smith.

Sr. Smith (continuando su lectura, chasquea la lengua)

Sra. Smith: - Las patatas están muy bien con tocino, y el aceite de la ensalada no estaba rancio. El aceite del almacenero de la esquina es de mucho mejor calidad que el aceite del almacenero de enfrente, y también mejor que el aceite del almacenero del final de la cuesta. Pero con ello no quiero decir que el aceite de aquéllos sea malo.

Sr. Smith: (Continuando con su lectura, chasquea la lengua)

Sra. Smith: - Sin embargo, el aceite del almacenero de la esquina sigue siendo el mejor.

Sr. Smith: (Continuando con su lectura, chasquea la lengua).

Sra. Smith: - Esta vez Mary ha cocido bien las patatas. La vez anterior no las había cocido bien. A mí no me gustan sino cuando están bien cocidas.

Sr. Smith: (Continuando con su lectura, chasquea la lengua).

Sra. Smith: - El pescado era fresco. Me he chupado los dedos. Lo he repetido dos veces. No, tres veces. Eso me hace ir al retrete. Tú también has comido tres raciones. Sin embargo, la tercera vez has tomado menos que las dos primeras, en tanto que yo he tomado mucho más. Esta noche he comido mejor que tú. ¿Cómo es eso? Ordinariamente eres tú quien come más. No es el apetito lo que te falta.

Sr. Smith: (Continuando con su lectura, chasquea la lengua).

En el final de "La Cantante Calva" el lenguaje está usado en total desconexión semántica y gestual, como un instrumento que actuara sólo:

Sra. Smith: - ¡Khrisnamurti, Krisnamurti, Krisnamurti!

Sr. Smith: - ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa. La papa del Papa.

Sra. Martin: - ¡Bazar, Balzac, Bazahie!

Sr. Martin: - ¡Paso, peso, piso!

Sr. Smith:- ¡A,e,i,o,u,a,e,i,o,u,a,e,i,o,u,i!
Sra. Martin: -¡B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!
Sr. Martin: -¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo!
Sra. Smith: (imitando al tren) , -¡Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf, teuf!
Sr. Smith: -¡Es!
Sra. Martin: -¡No!
Sr. Martin: - ¡Por!
Sra. Smith: - ¡Allá!
Sr. Smith: -¡Es!
Sra. Martin: -¡Por!
Sr. Martin: -¡A!
Sra. Smith: - ¡Quí!

Todos juntos, en el colmo del furor, se gritan los unos a los oídos de los otros. La luz se ha apagado. En la oscuridad se oye, con un ritmo cada vez más rápido:

Todos juntos: - ¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí, por allá, por aquí!

Los personajes emiten una serie de sonidos sin ninguna referencia. Su misión no es establecer una comunicación sino percutir confusamente en los oscuros estratos del espectador.

Ionesco ha elevado el lenguaje de su condición de medio a la dignidad de objeto en sí. Es como si los personajes fueran sólo un cauce mediante el cual el lenguaje es llevado hasta el espectador. Pero el lenguaje en tanto objeto es la absurdidad suprema y por eso gobierna en un mundo absurdo y constituye el agente destructor del hombre.

Su designio sobre el lenguaje es en última instancia poético, pues muestra la falta de sentido del lenguaje convencional, de los clichés desgastados, de la anquilosada fraseología de la comunicación común, de las asociaciones semánticas inconsistentes, impuestas y legitimadas por el uso. Recalcará así en su teatro la chatura y trivialidad del lenguaje.

"La Cantante Calva" es un estudio sobre la sociedad y un enjuiciamiento a su conformismo y su vaciedad tal cual se manifiestan principalmente en su lenguaje. Surgió como reflejo de una sociedad que encarna el ligar común, cuyo lenguaje automático es el mejor indicio de plitud y apego a fórmulas huecas.

El texto de la obra le reveló el secreto de "hablar sin decir nada". ¿Por qué aquella sociedad no decía nada? Simplemente porque no tenía nada que decir, porque carecía de riqueza interior, porque estaba absorbida en su propio contexto y era indistinguible de él. Los **Smith** y los **Martin** se han olvidado de hablar porque se han olvidado de "ser", porque pertenecen a un mundo impersonal, porque son intercambiables como piezas equivalentes de un juego aburrido.

La trivialidad será el eje temático de todo el teatro de Ionesco. Es un símbolo de esa parte de la humanidad que acepta el realismo material como si fuera la realidad total, que renuncia a percibir esta realidad total y prefiere arrellenarse cómodamente en la lógica racional, que ha elegido la pacata aceptación y no la revelación inquietante. La trivialidad no es sólo un recurso satírico, sino encierra una crítica sustancial a la condición humana. Es como si el hombre hubiera renunciado a su condición y la hubiera reemplazado por palabras, por slogans, hasta el punto de perder singularidad y parecerse entre sí, como el **Sr. Smith** y el **Sr. Martin**.

Ionesco logra significar la mediocridad y la insignificancia sin salirse de un lenguaje insignificante y mediocre. Logra que el constante lugar común llame la atención sobre el lugar

común. Lo consigue acudiendo a inversiones y contradicciones, a deliberados neologismos, a la repetición de conocidos proverbios, manteniendo su ritmo o su paralelismo y modificando su sentido. Garasa, en su "Ionesco y el Teatro Actual", afirma que "Ya no hablará de las 'reglas del juego' sino del 'juego de las reglas'".

En 1951 escribe Ionesco "Las sillas", obra considerada a menudo como uno de los mayores logros del autor.

En una torre circular en una isla, viven dos viejos, marido y mujer, de 95 y 94 años de edad respectivamente; el hombre trabaja como conserje, aunque parezca difícil imaginar qué hace en un lugar tan solitario. La pareja está preparando la visita de una muchedumbre de distinguidos invitados, que vendrán a escuchar el mensaje que el anciano, al final de su vida, quiere legar a la posteridad (fruto de la larga experiencia de toda su existencia). Como él no es orador, ha alquilado un orador profesional para que, en su nombre, pronuncie el mensaje. Los invitados llegan; no los vemos, ni los oímos, pero los dos viejos van llenando la escena de sillas para acomodarlos, mientras los entretienen con conversaciones corteses. La muchedumbre se hace cada vez más densa; los dos viejos encuentran cada vez mayores dificultades para moverse entre ella. Finalmente llega el mismísimo Emperador. Se prepara la escena para la aparición del orador. Al fin entra. Es un personaje real. El viejo, satisfecho al ver que su mensaje va a ser legado a la posteridad, se tira al mar seguido por su mujer. El orador, que trata de hablar a una muchedumbre de sillas, resulta ser sordomudo, sólo es capaz de farfullar sonidos inarticulados. Escribe en la pizarra, pero es un revoltijo de letras sin sentido.

La fuerza y la mordacidad de esta situación dramática son enormes y de una gran eficacia.

Ionesco insiste aquí sobre la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos.

Para Wellwart, las sillas vacías del escenario, ocupadas por un público invisible, establecen un paralelo con los asientos del teatro en el que se representa el drama. Y aunque el público de la obra de Ionesco tenga una existencia real y visible, las butacas que ocupa podrían igualmente estar vacías, ya que toda comunicación es ilusoria.

Por propia definición de tragedia ("Para lo insoportable no existe solución, y sólo lo insoportable es verdadero - es decir, trágico-teatro"), "Las sillas" es el drama más trágico de Ionesco. Nada podría ser más "insoportable" y al mismo tiempo finamente irónico, que la impotencia del orador. La vida, dice el autor, es un infierno en que cada persona está aprisionada en su celda insonora, invisible e inaudible para los demás individuos. Todas las supuestas formas de comunicarse no son sino ilusión: la única persona con la que nos comunicamos en realidad a lo largo de nuestra vida somos nosotros mismos.

El propio Ionesco afirmó que el tema de "Las sillas" es el vacío ontológico, la ausencia.

Para Esslin "Las sillas" es una imagen poética puesta en pie, compleja y ambigua, llena de implicaciones. La belleza y profundidad de esta imagen, como símbolo y mito, trasciende cualquier intento de interpretación.

Encontramos en la obra el tema de la incomunicabilidad de la experiencia de la vida, ya que el Viejo contrata al orador profesional para que éste comunique a la humanidad su sabiduría, transmita su experiencia de 95 años:

El Viejo: -Majestad, mi esposa y yo nada tenemos ya que pedir a la vida. Nuestra existencia puede acabar con esta apoteosis... Damos gracias al cielo porque nos ha concedido años tan largos y apacibles... Mi vida ha concluido su trayectoria. Mi misión se ha cumplido. No habré vivido en vano, pues mi mensaje le será revelado al mundo (Gesto al Orador, quien lo advierte y rechaza moviendo el brazo, muy digno y firme, los pedidos de autógrafos) Al mundo o al menos a lo que queda de él. (Amplio gesto hacia la multitud invisible) A ustedes, señores, señoras y queridos camaradas, que son los restos de la humanidad, pero unos restos con los que todavía se puede hacer una buena sopa... Orador amigo... El Orador mira hacia otro lado) Si durante largo tiempo he sido desconocido, desestimado por mis compañeros es porque debía ser así. (La Vieja solloza) Ahora qué importa todo eso, puesto que te dejo a ti, mi querido Orador y amigo (El orador rechaza un nuevo pedido de autógrafo y luego adopta una nueva actitud de indiferencia y mira hacia todos lados)... el cuidado de hacer que irradie sobre la posteridad la luz de mi espíritu... Haz, pues, que conozca el universo mi filosofía. No omitas tampoco los detalles, ora ridículos, ora dolorosos o conmovedores, de mi vida privada, mis gustos, mi gula divertida... dilo todo... (...) Cuento contigo, gran maestro y Orador... En cuanto a mí y a mi fiel compañera, tras largos años de trabajo a favor del progreso de la humanidad durante los cuales hemos sido soldados de una causa justa, sólo nos queda retirarnos... ahora mismo, para poder hacer el sacrificio supremo que nadie nos exige, pero que realizaremos de todos modos.

La Vieja (sollozando): - Si, sí, moriremos en plena gloria... moriremos para entrar en la leyenda... Por lo menos tendremos nuestra calle...

Pero el orador, aunque los viejos estén confiados de la consumación de sus deseos, que cubrirá de gloria (ya lo creen un hecho) sus vidas, en el momento crucial, no puede dar su discurso por una imposibilidad de ninguna manera salvable:

(EL ORADOR, que ha presenciado inmóvil e impasible la escena del suicidio doble, se decide por fin a hablar; frente a las hileras de sillas vacías da a entender a la multitud invisible que es sordomudo; hace señas como tal y esfuerzos desesperados para hacerse entender; luego deja oír ronquidos, gemidos y sonidos guturales de mudo) .

EL ORADOR: - Je, mme, mm, mm, Ju, gou, hu, hu, gu, gu, gue...

(Impotente, deja caer los brazos a lo largo del cuerpo. De pronto se le ilumina el rostro. Se le ha ocurrido una idea y se vuelve hacia la pizarra negra, saca la tiza del bolsillo y escribe con grandes letras mayúsculas): ANGEPAIN

Y luego: NNAA NNM NWNWNW V

(Se vuelve de nuevo hacia el público invisible y le señala con el dedo lo que ha escrito en la pizarra).

EL ORADOR: - Mmm, Mmm, Gueu, Gu, Gu, Mm, Mmm, Mmm, Mmmm.

(Luego, descontento, borra con gestos bruscos los signos trazados con tiza y los sustituye por otros, entre los que se distinguen en letras mayúsculas): AADIOS ADIOS APA

(De nuevo EL ORADOR se vuelve hacia la sala; sonríe, interrogador, y parece esperar que le han comprendido, que ha dicho algo. Muestra con el dedo a las sillas vacías lo que acaba de escribir. Inmóvil durante unos instantes, espera, bastante satisfecho y un poco solemne, y luego, ante la falta de la reacción esperada, su sonrisa desaparece poco a poco y su rostro se ensombrece. Espera un poco más. De pronto saluda con humorismo y brusquedad y desciende de la tarima. Se dirige hacia la gran parte del fondo con su paso fantasmal; antes de salir por esa puerta saluda una vez más, ceremoniosamente a las sillas vacías y al Emperador invisible. El escenario queda vacío con sus sillas, la tarima y el piso cubierto con serpentinas y papel picado. La puerta del fondo se abre de par en par a la oscuridad).

No sólo el orador no puede transmitir el mensaje, sino que parece no darse cuenta de que no puede hacerlo, cree que lo han comprendido. Cuando demuestra percibir que no ha sido así, sencillamente se retira despidiéndose con grandes ademanes, como quien cumplió una tarea de manera exitosa.

Vemos dramatizada la inutilidad y el fracaso de la existencia humana, sólo soportable para una mujer enamorada y sin sentido crítico:

El Viejo: - Esto ha cambiado mucho.

La Vieja: -¿Por qué, en tu opinión?

El Viejo: - No lo sé, Semíramis, mi boñiga. Quizá porque cuanto más se avanza más se hunde. Es a causa de la Tierra, que gira y gira.

La Vieja: -Gira, gira, queriendo. (Silencio). ¡Sí, eres ciertamente un gran sabio! Tienes mucho talento, querido. Habrías podido ser presidente jefe, rey jefe y hasta mariscal jefe si hubieras querido, si hubieras tenido un poco de ambición en la vida.

El Viejo: -¿Para qué nos habría servido eso? No habríamos vivido mejor y además tenemos una situación. De todos modos soy mariscal de la casa, pues soy el conserje.

La Vieja: (acaricia al Viejo como se acaricia a un niño). - Querido, queridito.

(...)

La Vieja: (ríe y aplaude) - ¡Ajá! Gracias, gracias, eres muy gracioso, querido (Le abraza). Tienes mucho talento. Habrías podido ser por lo menos mariscal jefe si hubieras querido.

(...)

El Viejo (a la Bella) - Esto es lo que me ha salvado: la vida interior, un interior tranquilo, la austeridad, mis investigaciones científicas, la filosofía, mi mensaje.

(...)

El Viejo: - Escúchenme. Yo poseo una rica experiencia en todos los campos de la vida y del pensamiento... No soy egoísta: la humanidad debe beneficiarse con ello.

(...)

El Viejo: - He preparado todo un sistema .

(Aparte.) El Orador debía estar ya aquí. (En voz alta.) He sufrido enormemente.

(...)

El Viejo: - Sufrido mucho y aprendido mucho.

(...)

El Viejo: - Como verán ustedes mi sistema es perfecto.

La Vieja: (como un eco) - Como verán ustedes, su sistema es perfecto.

El Viejo: - Si se quiere obedecer mis instrucciones...

La Vieja: (como un eco) Si se quiere seguir sus instrucciones...

El Viejo: - ¡Salvemos al mundo!

La Vieja: - ¡Salvemos su alma salvando al mundo!

No logran "salvar al mundo", no logra el Viejo ni siquiera transmitir su mensaje. Su vida se termina, se suicida, creyendo que tuvo éxito su cometido, que tuvo sentido su vida, pero no es así. La inutilidad de su existencia se resalta por su inconsciencia final.

Se satiriza también en la obra, la vaciedad de las conversaciones cotidianas, el intercambio mecánico de frases triviales que podrían muy bien ser dichas al viento.

Pasajes de la obra expresan el absurdo, lo arbitrario, una vaciedad de lo real, del lenguaje, del pensamiento humano. Envuelven, como con "ropajes de palabras", la ausencia de las personas, los agujeros de la realidad. Como vemos el lenguaje, también en Las sillas, cumple un papel preponderante.

Ionesco, en Notas y Contranotas, y como respuesta a un crítico que por entonces lo cuestionaba rudamente (Kenneth Tynan) afirmó:

"El señor Tynan parece acusarme de ser deliberadamente, explícitamente antirrealista; de haber declarado que las palabras carecen de sentido y que todo lenguaje es incomunicable. Lo que sólo es cierto en parte, pues el hecho mismo de escribir y de presentar piezas de teatro es incompatible con tal concepción. Sólo pretendo que es difícil hacerse comprender, no absolutamente imposible, y mi obra Las sillas es un alegato, patético quizá, a favor de la comprensión mutua.

(...) Si puedo expresarme mediante una paradoja, diría que la verdadera sociedad, la auténtica comunidad humana, es extrasocial; más vasta y más profunda es la sociedad que se revela por angustias comunes, deseos, nostalgias secretas que son de dominio común. (...) Ninguna sociedad ha podido abolir la tristeza humana, ningún sistema político puede liberarnos del dolor de vivir, del miedo de morir, de nuestra sed de absoluto. La condición humana es la que gobierna la condición social, y no lo contrario.

La "realidad" me parece mucho más vasta y más compleja que a lo que quieren limitarse el señor Tynan y muchos otros. El problema es remontarse al origen de nuestra enfermedad, descubrir el lenguaje no convencional de esa angustia, rompiendo con los clisés y fórmulas del lenguaje impersonal de los slogans "sociales".

La obra está plagada de frases triviales, clisés, asociaciones fonéticas, discursos contradictorios, etc. Los siguientes son algunos ejemplos:

Frases triviales:

El Viejo: -¡Salvemos el mundo!

Clisés:

El Viejo: - Yo no soy como los otros, tengo un ideal en la vida.

Asociaciones fonéticas:

La Vieja: - ¿Y el Papa, las papas y los papeles?

Discursos contradictorios:

La Vieja: - Nosotros tuvimos un hijo... Vive, por supuesto... Se fue... Es una historia corriente... más bien extraña... Abandonó a sus padres... Nosotros que le queríamos tanto... Se fue cerrando con violencia la puerta... Mi marido y yo tratamos de retenerlo por la fuerza... Tenía siete años, la edad de la razón, y le gritamos: "¡Hijo mío, hijo mío!" Ni siquiera volvió la cabeza.

El Viejo:- ¡Ay, no, no! No hemos tenido hijos... Yo habría querido tener uno... Semíramis también... Hicimos todo lo posible... Mi pobre Semíramis era tan maternal... Quizá no lo necesitaba... Yo mismo he sido un hijo ingrato... ¡Ah!... Dolor, pesar, remordimientos, no hay más que eso... no nos queda más que eso.

Con respecto a la puesta en escena señala el autor al primer director:

"Se requieren muchos ademanes, casi pantomima, luces, sonido, objetos que se mueven, puertas que se abran y que se cierren y se vuelvan a abrir, para crear ese vacío, para que crezca y carcoma todo: no se puede crear la ausencia sino por oposición a presencias."

"Notas y Contranotas"

Los personajes visibles de la obra son tres, los viejos y el orador. Pero quienes inundan el escenario son los personajes invisibles. Estos tienen una existencia tan real como los que se ven. Ionesco declaró que el orador es tan invisible como los otros, es tan real como tan irreal; ni más ni menos. Las presencias impalpables deben subsistir para los espectadores, aún al final, después de la partida de los tres personajes visibles. La multitud compacta de los "inexistentes" debe adquirir una existencia completamente objetiva.

El autor declaró cuál era su preocupación básica al escribir la obra:

" (...) el tema de la obra no es el mensaje del anciano, ni los desengaños de la vida, ni el desastre, oral de los dos viejos; sino las mismas sillas, es decir, la ausencia de gente, la ausencia del emperador, la ausencia de Dios, la ausencia de materia, la irrealidad del mundo, el vacío metafísico. El tema de la obra es la nada ... los elementos invisibles deben presentarse con una claridad progresiva, cada vez más reales (para dar irrealidad a la realidad se debe dar realidad a lo irreal) , hasta llegar al punto, inadmisiblemente para la mente que razona, en que los elementos irreales hablen y se muevan... la nada es audible... se ha concretizado..."

La "Cantante Calva" es una anti-obra, es decir, una crítica al teatro existente y a una sociedad muerta. Este mismo espíritu polémico está presente en toda la producción de Ionesco.

"Las sillas" es una "farsa trágica" que ilustra la irrealidad del mundo y el vacío metafísico.

Ambas obras reflejan la paradoja de la soledad del individuo en medio de sus semejantes y la paradoja de la absurdidad última de las acciones que, en conjunto, constituyen la suma de la existencia humana.

El autor declaró:

"En la raíz de mi obra, hay dos estados fundamentales de conciencia... por un lado la fugacidad, y por el otro la opresión; vacío y sobreabundancia de presencia; transparencia real del mundo y opacidad... la sensación de fugacidad conduce a un sentimiento de angustia, a una especie de vértigo. Todo ello puede volverse eufórico; la angustia, de pronto se transforma en libertad... Esta transformación ocurre muy raras veces, no es segura... Más frecuentemente me encuentro dominado por el sentimiento contrario: la ligereza, se hace languidez, la transparencia espesor; el mundo oprime pesadamente, el universo me aplasta. Entre el mundo y yo, hay una cortina, una pared infranqueable. La materia lo ocupa todo, llena todo el espacio, aniquila toda libertad bajo su peso... el lenguaje se desmorona."

Esa sobreabundancia de materia de la que habla el autor, que lo ocupa todo y que lo cubre todo, se observa sin duda alguna en "Las sillas", donde éstas invaden el escenario sofocando hasta a los personajes visibles, el Viejo y la Vieja. Se contraponen, para resaltarse, el vacío (de los personajes invisibles) y la sobreabundancia de presencia (las sillas). La irrealidad termina por oprimir a los personajes reales y al público mismo.

En las obras de Ionesco se observa su preocupación por aislar los elementos "puros" del teatro, poniendo al descubierto los mecanismos de la acción, aunque estén desprovistos de sentido.

Para aislar estos elementos "puros" despliega una riqueza técnica sorprendente: negación de la acción (escenas en las que nada ocurre), pérdida de identidad de los personajes, título engañoso de las obras, sorpresa mecánica, repetición, pseudoexotismo, pseudológica, abundancia de parejas, discontinuidad del diálogo, clisés, perogrulladas, uso sin sentido de lenguas extranjeras, imitación de sonidos, etc.

El texto es una excusa para repartir los papeles, partiendo de lo cómico en una aceleración progresiva. El texto es solamente un apoyo, un pretexto para su intensificación. El principio formal básico de las obras de Ionesco es su manera de condensar e intensificar la acción. "La Cantante Calva" termina tal como empezó; en "Las sillas" la habitación se ve progresivamente inundada de elementos (sillas).

Ionesco aclara que no se debe confundir este proceso de intensificación y acumulación progresiva con el intento del novelista de lograr un clímax de acción. Una obra teatral es, para nuestro autor, una estructura formada por una serie de estados de conciencia, o situaciones que se van intensificando, haciéndose más y más densas, para desentrelazarse de nuevo o concluir con un intrincamiento aún más insoportable. Opone a la construcción pulida y lógica de la pieza

tradicional, la intensidad, la elevación gradual de la ascensión psicológica; para conseguirlo, el escritor, según su punto de vista, no debe ligarse a regla o restricción alguna. El lenguaje, por lo tanto, puede reducirse, a una función menos importante, ya que en teatro no es un fin en sí mismo, sino un elemento entre varios; el autor puede tratarlo directamente, hacer que la acción contradiga el texto, o permitir que el lenguaje de los personajes se desintegre totalmente. Este es un recurso al servicio del patrón de intensificación subyacente en el teatro de Ionesco. El lenguaje se convierte en materia teatral "llevándolo al paroxismo. Para dar al teatro su verdadera medida, basada en llegar al exceso, las mismas palabras deben ser distorsionadas hasta el límite, el lenguaje debe construirse para que explote, o para que se destruya él mismo ante su impotencia en contener significaciones."

El esquema de las obras de Ionesco, para Esslin, está formado por todos estos elementos de intensificación, aceleración, acumulación, proliferación, hasta lograr una tensión psicológica insoportable: es el esquema del orgasmo. Viene seguido por una sensación de alivio, de abandono, que suaviza la tensión y crea un estado de serenidad. Esta liberación se logra con la risa. Por ese motivo las obras de Ionesco son cómicas. Afirma el autor:

"Por lo que a mí respecta, nunca he sido capaz de entender la diferencia que se hace entre lo cómico y lo trágico. Lo cómico es la intuición del absurdo, y me parece que conduce mejor a la desesperación que lo trágico. En lo cómico no hay salida alguna. He dicho conduce a la desesperación, en realidad está por encima de la desesperación o la esperanza."

Es el efecto liberador de la risa:

"El humor nos hace conscientes, con una lucidez libre, de la trágica condición del hombre... No es sólo espíritu crítico, sino que... el humor es la única posibilidad que tenemos de separarnos de nosotros mismos, pero sólo si antes lo hemos asimilado, superado y tomado consciencia de él, de la tragicómica situación humana, de la enfermedad de ser. Ser consciente del horror y reírse de él es dominarlo... La lógica por ella misma se revela en lo ilógico del absurdo del cual somos conscientes. Sólo la risa no respeta ningún tabú, sólo la risa impide la creación de nuevos tabú anti-tabú; sólo lo cómico es capaz de darnos fuerza para soportar la tragedia de la existencia. La verdadera naturaleza de las cosas, la verdad misma, sólo nos puede ser revelada por la fantasía, que es más real que todas las realidades."

Podemos concluir, entonces, que aunque a primera vista los dramas de Ionesco nos parezcan pesimistas, no lo son en absoluto.

Lo intolerablemente absurdo que el autor nos muestra es nuestra existencia, sobre todo la existencia que se ocupa con banalidades insignificantes para distraerse y olvidarse de su destino ineluctable, para postergar el momento de su lucidez reveladora. Esta lucidez es irreversible, ya no podrá volverse a la inocencia. La lucidez obliga al hombre a enfrentarse con una alternativa: aceptar el absurdo o rebelarse contra él, pero esa misma lucidez le permite comprender que la absurdidad es la condición de la existencia y por consiguiente, cualquier rebelión es también absurda.

Nuestro autor desea rehacer la existencia plenamente vivida, poniendo al hombre cara a cara con las duras realidades de la condición humana. Este es también un camino de liberación. La exposición auténtica de una situación desesperada, la habilidad para hacer que el espectador se enfrente a ella con los ojos abiertos, constituye una catarsis, una liberación.

"Atacar el absurdo (de la condición humana) es un medio para poner de manifiesto la posibilidad de lo no absurdo. Ya que, ¿en dónde podría ser si no un punto de referencia?...En el budismo zen no hay enseñanza directa, sólo búsqueda constante de una apertura, de una revelación. Nada me pone más pesimista que la obligación de no serlo. Siento que cada mensaje de desesperación expone una situación de la cual cada uno debe encontrar libremente un camino de salida."

Eugene Ionesco

Alejandra Beatriz Santoro
Profesora en Letras

BIBLIOGRAFIA:

ARTAUD, Antonin. Teatro de la Crueldad.

----- El teatro y su doble.

CAMUS, Albert. El mito de Sísifo. Ed. Losada, Buenos Aires, 1991.

ESSLIN, Martin. El Teatro del Absurdo . Ed. Seix - Barral.

GARASA, Delfín Leocadio. Ionesco y el teatro actual. Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977.

WELLWARTH, George E. Teatro de Protesta y Paradoja. Ed. Alianza Lumen, Buenos Aires.