

FUNCION DE LA RISA EN EL TEATRO DE IONESCO

Juan Bravo Castillo

Juan Bravo Castillo es doctor de Filología, catedrático de la Escuela Universitaria de E.G.B. de Albacete, director de la revista "Barcarola", escritor y autor de diversas traducciones de obras de Stendhal, Lévi-Strauss, Laforgue, Sartre, Prévert, René Char, Paul Eluard y D. H. Lawrence, entre otros autores.

Un personaje de Beckett, Nell, declara: "Rien n'est plus drôle que le malheur... Si, si, c'est la chose la plus comique du monde;⁽¹⁾" y Jean, en *La Soif et la Faim*, pronuncia casi haciéndole eco: "La douleur de l'homme este ridicule pour l'homme."⁽²⁾

Mucho se ha escrito acerca de esta risa específica del teatro "de vanguardia".⁽³⁾ Es un tema difícil pero que parece esencial cuando se pretende caracterizar tal teatro. Por una parte, todo intento de análisis de la risa está condenado al fracaso dado que el fenómeno es proteiforme, cada caso concreto es diferente y consta de complejos matices. Se podría distinguir a un individuo, una sociedad, un país, una época y todo un subconsciente colectivo por la calidad de su risa: "Dime cómo ríes y te diré quién eres". Pero, por otra parte, y sobre todo, la risa del teatro de vanguardia presenta oscuridades concretas: es más desconcertante que cualquier otra. Es una risa paradójica que surge de lo penoso, de lo insostenible, que acompaña a la lucidez. Ahora bien, fue Ionesco quien escribió: "Plus lucide, donc plus désespéré."⁽⁴⁾ ¿Cómo ocasiona la risa tal desesperación lúcida?

El asunto no es solamente interesante como problema estético, estilístico, dramático; lo esencial es que atrae la atención sobre un síntoma característico de la dificultad de vivir propia de nuestra épo-

(1) Beckett, *Fin de Partie*, p. 33-34.

(2) Ionesco, *Théâtre*, t. IV, p. 115.

(3) Señalemos al respecto el estudio de Doubrovski: *Le Rire de Ionesco*, (NRF, fév. 1960) así como el libro de Styan: *The dark Comedy*, (Cambridge University Press, 1962) y las obras de Karl Guthke: *Modern Tragic-Comedy*, (Random, New York, 1966), de Emmanuel Jacquart: *Le Théâtre de Dérision*, (coll. Idées, Gallimard, 1976), y sobre todo de P. Vernois sobre la *Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, (Klincksieck, 1972).

(4) *Journal en miettes*, p. 26.

ca. ¿No ha sido siempre el teatro, por lo demás, el revelador de la conciencia profunda y secreta de la generación que lo ha producido?

Para comprender el funcionamiento de esta risa necesitamos compararla con la risa "normal". El análisis que de ella se hace habitualmente distingue tres momentos: primeramente, la percepción de un desorden (impertinencia, indecencia, irregularidad) que produce una inquietud (inseguridad, miedo vago de ser extraído del propio confort), y todo ello seguido de un salto hacia atrás, de una reinstalación en la seguridad: es entonces cuando la risa brota como un alivio. El mal entrevistado queda distanciado, vencido por el orden. De ese modo, la risa, lejos de liberar, aprisiona bajo las trampas de la buena conciencia: es, por tanto, conservadora. "Il n'y a pas de rire sans sécurité", escribe Escarpit, y añade: "Le vertige de l'absurde n'est risible que si on a les pieds en terre ferme."⁽⁵⁾ Esta risa tradicional sigue haciendo funcionar la comedia satírica, calificada de "rosa", de Marcel Aymé a Félicien Marceau. Reímos entonces de una realidad absurda construida por los hombres, y no de lo *real*. Ahora bien, lo que Ionesco denuncia en su teatro (y, por lo general, en todo el teatro llamado de lo Absurdo) es la realidad entera tomada globalmente: la condición misma de la existencia. Por lo cual, el salto hacia atrás se opera de una forma totalmente nueva, mucho más compleja, más ambigua y más aleatoria. Los personajes dejan de ser caracteres de los que podríamos burlarnos sin peligro y encarnan de alguna manera la existencia misma: en semejante teatro uno se siente implicado directamente. Hay que reír *a pesar de todo*, y es esa risa lo que intentamos analizar.

Conviene en principio resaltar el fondo del que se destaca la risa. Conviene ante todo decir que el teatro de Ionesco entra dentro del marco de lo terrible global. Cuando un autor describe el desencadenamiento de las pasiones humanas, por trágica que sea la obra, queda un recurso: un acto de voluntad, el dominio de sí, e incluso la "gracia": el teatro psicológico no es un teatro terrible. Cuando un dramaturgo comprometido subraya las absurdidades de tal o cual ideología, queda un recurso, precisamente otra ideología: el teatro comprometido no es un teatro terrible. En Ionesco, lo terrible no es ni lo psicológico, ni lo sociológico, ni lo político, sino la manifestación cruda de la existencia, de ahí que sea un teatro sin apelación. Ni puede ser un teatro dominado ni fácilmente clasificable: "c'est un théâtre qui présente l'homme même, l'existence nue telle qu'elle est",⁽⁶⁾ y a Claude Bonnefoy el autor confiesa: "Le théâtre c'est pour

(5) R. Escarpit: *L'Humour*, (coll. Que Sais-Je?).

(6) *Journal en miettes*, p. 24.

moi l'exposition de quelque chose d'assez rare, d'assez étrange, d'assez monstrueux. C'est quelque chose de terrible qui se révèle petit à petit".⁽⁷⁾

Segundo punto: el autor permanece implicado. No está del lado del espectador, en connivencia con él: "C'est dans mes rêves, dans mes angoises, dans mes désirs obscurs, dans mes contradictions intérieures que, pour ma part, je me réserve le droit de prendre cette matière tréâtrale..."⁽⁸⁾ Ahora bien, esta experiencia es sombría: "En moi c'est l'enfer."⁽⁹⁾ Un fondo de angustia que conduce a la náusea, al hundimiento (ver *Le Solitaire*, *La Vase*, etc.). "Je voudrais –dice Ionesco–, raconter una histoire avec beaucoup de printemps",⁽¹⁰⁾ pero le resulta imposible y acaba siendo víctima del desasosiego. Un desasosiego compuesto de una alternancia agobiante de peso y de vacío imposible de explicitar aquí: "Entre le plein et le vide je m'écroulai".⁽¹¹⁾ Lo que subsiste, en definitiva, es la consciencia de que "la vie est infernale, inadmissible".⁽¹²⁾ Una amenaza circula, la amenaza permanente de la nada. Vivir es tener miedo.

A esta experiencia de una crueldad fundamental corresponde un teatro cruel que patentiza los postulados de Antonin Artaud. No digo trágico, sino cruel. En efecto, lo trágico no denuncia una incoherencia, sino que remite a un orden, incomprensible tal vez, pero sagrado y reverenciado: el del destino, la voluntad de los dioses, etc. Y ese es el motivo por el que lo trágico en ningún caso puede hacer reír. Es un producto cultural que permite racionalizar el caos, domeñar lo ininteligible. Impone el respeto.

Por el contrario, el teatro de Ionesco ofrece el espectáculo de una incoherencia universal: "Si j'ai fait du théâtre –explica el autor–, plutôt que du roman, plutôt que de l'essai, c'est parce que l'essai et même la roman supposent une pensée cohérente alors que l'incohérence ou les contradictions peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre".⁽¹³⁾

La expresión de esta atroz incoherencia universal es en sí mismo cruel: no encontramos en Ionesco esos efectos de terror que producen las astucias y los montajes del teatro del espanto. Lo terrible no se fabrica ni siquiera se busca por sí mismo, sino que se manifiesta, como el asesino, a través y a pesar del orden aparente. Tal es la muerte en *Le Roi se meurt*: nada de trucajes, la realidad desnuda.

(7) *Entre la vie et la rêve*, p. 152.

(8) *L'Impromptu de l'Alma*, t. II, p. 57.

(9) *Journal en miettes*, p. 145.

(10) *Ibid.*, p. 40.

(11) *Le Solitaire*, p. 43.

(12) *Journal en miettes*, p. 145.

(13) *Entre la vie et la rêve*, p. 61.

En la expresión de lo terrible, Ionesco conjuga dos sistemas de signos de apariencia opuesta pero cuyo efecto converge. Uno consiste en servirse de imágenes arquetípicas ancladas en nuestro subconsciente y que salen a flote sin que lo podamos evitar. Según el consejo de Artaud, tal sistema "s'adresse théâtralement à l'inconscient."⁽¹⁴⁾ A título de ejemplo, podemos citar el pan que mastica Choubert, o el cadáver en *Amédée*, e incluso el simbolismo de las paredes (véase *La Soif et la Faim*), una de las grandes obsesiones del autor. Se trata, en este caso, de un terrible en estado bruto, que la imaginación reconoce y donde irremediablemente se proyecta.

Pero existe otro sistema de expresión de lo terrible, en apariencia opuesto, que consiste en fotografiar la realidad más llanamente cotidiana: gestos, estereotipos de lenguaje, frases huecas del lenguaje familiar, etc. ¿Qué descubrimos? Que la simple puesta en escena de la vida permite percibir la enormidad del absurdo que lo habita. Espectáculo insostenible: basta con reinterpretar lo real para tornarlo atroz, casi monstruoso: "C'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond jusque dans ses dernières limites les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre à l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence".⁽¹⁵⁾

Todo esto desemboca en un teatro duro, sin complacencias, cínico, casi sacrílego, que, lejos de ayudarnos a superar nuestra angustia, pretende, al contrario, "alcanzar la raíz de nuestro mal". En una indicación de escena, Ionesco precisa: "Tout cela doit provoquer chez les spectateur un sentiment pénible, un malaise, une honte".⁽¹⁶⁾ —¡qué lejos nos hallamos, por tanto, de lo cómico! A este nivel lo grotesco ya no inspira la menor risa, sino más bien, como dice el propio autor, una especie de vergüenza. La vergüenza de ser de los hombres.

¿Cómo, pues, semejante teatro puede todavía hacer reír? Examinemos en primer lugar esa risa. Es evidente que nace del asombro. La estupefacción ante la existencia es la experiencia de base: "Cet état d'esprit que je sens être le plus fondamentalement le mien",⁽¹⁷⁾ y a Claude Bonnefoy: "L'insolite est partout".⁽¹⁸⁾ Se trata de la constatación de una disparidad entre lo que debería ser y lo que es. Ninguna indignación, ninguna sublevación: una simple constatación. Y de ahí nace la comicidad "Le comique c'est de l'insolite pur".⁽¹⁹⁾ De ahí se desprende que todo, absolutamente todo, comporta una

(14) *Le Théâtre et son Double*, p. 68.

(15) *Notes et contre-notes*, p. 95.

(16) *Jacques ou la soumission*, t. I, p. 127.

(17) *Notes et contre-notes*, p. 196.

(18) *Entre la vie et le rêve*, p. 60.

(19) *Notes et contre-notes*, p. 283.

faceta risible. "Je regardais une table, mon verre, ma main. Je bougeai mes doigts. J'eus envie de rire. Puis ce fut une angoisse, puis ce fut de la stupéfaction".⁽²⁰⁾ Observamos aquí, sin ambages, esa proximidad entre la risa, el asombro y la angustia, esa mixtura específicamente ionesquiana.

En una circunstancia análoga, la reacción de Sartre, por ejemplo, es de todo punto diferente. Roquetin mira discurrir sus dedos sobre la mesa y ese "animalillo" le produce náusea. En dicho filósofo, la extrañeza le inspira la repugnancia, el asco de la razón ante lo contingente, ante lo puramente vivo. En Ionesco es la pura risa, porque nada de todo esto puede ser serio, sino simplemente una formidable bufonada: "Toute cela c'est une blague".⁽²¹⁾ El mundo, globalmente, surge como una escena de teatro donde se agitan incomprensibles marionetas.⁽²²⁾ En dicha risa global, las extravagancias se confunden con lo terrible. En verdad, todo se torna gracioso indistintamente: "La mort est une chose comique... c'est ridicule. Cela me fait presque rire".⁽²³⁾

Podríamos no obstante distinguir varias especies de asombro: aquel, por ejemplo, que da origen a la investigación científica, tan diferente del deslumbramiento que inspira a poetas y a místicos. El asombro en Ionesco es de carácter intelectual: lo primero que provoca es un sufrimiento del espíritu. El mismo que originará en el Calígula de Camus un proceso de insurrección y de rabia. En tanto que subsiste la esperanza, la voluntad del sentido (el rechazo del absurdo), el asombro sigue siendo serio. La risa surge en el momento en que el mal no puede ya ser aprehendido ni superado ni siquiera pensado. Risa íntimamente unida a la desesperanza. Ionesco pretende "revenir à l'insoutenable, pousser au paroxysme, là où sont les sources du tragique".⁽²⁴⁾ En ese punto extremo, lo trágico cambia de naturaleza y oscila hacia lo grotesco: una comicidad enorme. "Des êtres noyés dans l'absence de sens ne peuvent être que grotesques; leur souffrance ne peut être que dérisoirement tragique".⁽²⁵⁾

¿Por qué? Porque la risa entonces es la única salida soportable. Freud demostró que la risa evita un excesivo gasto de energía libidinal (dolor o simpatía). Es una medida de economía, un estallido nervioso, un reflejo que acaece fuera de toda racionalización protectora o de participación afectiva. Es una experiencia que cada cual puede llevar a la práctica cuando, en el paroxismo, por ejemplo, de la ira,

(20) *Le Solitaire*, p. 101.

(21) *Entre la vie et le rêve*, p. 113.

(22) Ver por ejemplo *Notes et contre-notes*, p. 17.

(23) *Notes et contre-notes*, p. 166.

(24) *Ibid.*, p. 60.

(25) *Ibid.*, p. 261.

no le queda más remedio que echarse a reír. Jean no se equivoca cuando dice que no se puede tener piedad de un ser humano y que “la douleur de l’homme est ridicule pour l’homme”.⁽²⁶⁾ Podemos compadecernos de los animales pero, tratándose del hombre, el exceso mismo de piedad atrae paradójicamente a su contrario: la risa. Así pues, la cuestión más grave de todas, cuando se plantea con una seriedad que excluye cualquier escapatoria, no puede ser tomada en serio. Esta risa no es un antídoto contra la desesperanza, una máscara protectora, sino todo lo contrario, la desesperación misma en su expresión última, y, si es máscara, es tan sólo para desenmascarar, acusando sus rasgos, el terrible rostro de lo real.

Por eso podemos decir que el teatro de Ionesco es un teatro extremista. Con el fin de llevar el horror hasta la frontera de la risa se utilizarán, por ejemplo, procedimientos propios del circo (repeticiones infinitas, payasadas, guiñoladas, aceleraciones finales, gesticulaciones y muecas). Cuando Bérenger, moribundo, intenta levantarse, el autor precisa que “cette scène doit être jouée en guignol tragique”⁽²⁷⁾ precisamente porque es insostenible. Es por eso por lo que, en los instantes más patéticos del *Misanthrope*, Molière, a los pies de Celimène, hacía toda clase de guiños con los ojos y se entregaba a mil extravagancias de amante ridículo.

Por lo demás, la idea de que todo es un simple juego jamás abandona el autor: constantemente vuelve a ella en sus indicaciones de puesta en escena. El irrealismo del juego, sin reducir la intensidad – sino más bien todo lo contrario – introduce un aura poética y lo serio salta hecho añicos. Así ocurre con esa pareja que en *Délire à deux* recibe una andanada de proyectiles: “les projectiles doivent être comiques ou saugrenus: débris de tasses, têtes de pipes, têtes de poupées, etc.”. Del mismo modo, a propósito del *Tableau*, esa “guiñolada”,⁽²⁹⁾ Ionesco precisa que “ce n’est que par simplification extrême, grossière, puérile que la signification de cette farce peut se dégager”. La simplificación hace que el juego resalte al tiempo que lo impulsa hacia sus últimas consecuencias. En ningún momento lo atenúa: ese género de risa no atenúa, es al mismo tiempo muy teatral y profundamente terrible ya que “il n’y a théâtre que du terrible”.⁽³⁰⁾

Tal risa permanece asimismo perpetuamente amenazada por lo trágico, cernida por un universo donde se gesta lo patético. Es, pues, una risa ambigua, o, por así decirlo, precaria.

En principio podemos decir que se trata de una risa amarga: “Je

(26) *La Soif et la Faim*, t. IV., p. 115.

(27) *Le Roi se meurt*, p. 25.

(28) T. III, p. 217.

(29) T. III, p. 229.

(30) *Notes et contre-notes*, p. 52.

ris avec amertume quand je vois tout cela autour...".⁽³¹⁾ Risa que dista mucho de las antiguas "eutrapelias" y de la risa socarrona y fría del típico humor. Desde luego que no nos referimos en este caso a la risa de los espectadores, evitando igualmente abordar la risa de los propios personajes, cosa que resultaría aún más compleja y desconcertante, tal y como ocurre, por ejemplo, con la risa despiadada del asesino al final de *Tueur sans gages*. Una risa tal carece, por lo general, de alegría, es la misma acerca de la cual Beckett nos dice en su novela *Watt* que es "le rire dianoétique de derrière le groin... c'est le rire des rires, le *risus purus*, le rire que rit du rire... en un mot le rire qui rit... de ce qui est malheureux".⁽³²⁾ *A jest with a sad brow* como dice Falstaff.⁽³³⁾ Risa nerviosa que precede y que sigue al dolor.

Detectamos ahí una extraña mixtura que es sin duda el clima propio de las obras de Ionesco y es precisamente sobre esta alternancia o ambigüedad sobre lo que se establecen los dos polos dinámicos entre los que se ven atrapados los espectadores: "Ces deux éléments ne se fondent pas l'un l'autre, ils coexistent, se repoussant l'un l'autre en permanence, se mettant en relief l'un par l'autre, se critiquant, se niant mutuellement, pouvant construire ainsi grâce à cette opposition un équilibre dynamique, une tension".⁽³⁴⁾ Texto capital que nos aporta una de las claves de este teatro. Lo mismo es el elemento trágico el que domina, lo mismo es lo cómico: "J'ai tenté, dans *Victimes du devoir*, de noyer le comique dans le tragique, dans *Les Chaises* le tragique dans le comique".⁽³⁵⁾ Matices muy precisos, que ponen de relieve la proximidad de las dos vertientes. Andamos de ese modo sobre el filo de la navaja, arrastrados progresivamente primero por la risa, después por la emoción. Se trata, afirma Ionesco, de "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".⁽³⁶⁾ Basta a veces con un detalle minúsculo para que toda la obra oscile bruscamente: *Rhinocéros* pareció absolutamente cómica en Francia gracias al empleo de máscaras; en los Estados Unidos, la ausencia de máscaras tornaba la distanciamiento menos fuerte: la rinoceridad se manifestaba mediante una transformación moral y física de los actores. De ahí resultó una angustia más intensa, una participación más directa.⁽³⁷⁾ Por el contrario, a pesar de las máscaras, los alemanes no rieron: probablemente se sentían demasiado dolorosamente preocupados por el tema.

(31) *Journal en miettes*, p. 26.

(32) *Watt*, p. 49.

(33) *Henri IV*, V, I.

(34) *Notes et contre-notes*, p. 61.

(35) *Ibid.*

(36) *Ibid.*, p. 256.

(37) Ver *Entre la vie et le rêve*, p. 103.

Un ejemplo totalmente diferente podría ser la mirada asombrada, distante, que lanza desde su balcón el Mersault de Camus sobre la muchedumbre endomingada y estúpida de Oran,⁽³⁸⁾ mirada que podría culminar con una risa enorme. Bastaría con un ínfimo desplazamiento del tono general. Tal ambigüedad se pone de manifiesto a lo largo del extenso monólogo de Bérenger frente al asesino: el inicio es patético, luego, conforme el pobre hombre se esfuerza en vano y el asesino se mantiene inmóvil, y hasta invisible, la situación se torna graciosa y Bérenger profiere este grito irrisorio: “Aah! le dialogue n’est pas possible avec vous!”.⁽³⁹⁾ Sin embargo, como el peligro aumenta con la desesperación de Bérenger, llega un momento en que la risa se hiela: “*Tout son jeu doit paraître à la fois grotesque et sincère, dérisoire et pathétique*”.⁽⁴⁰⁾

Tan vivaz complejidad de reacciones es la causa principal de la extraña fuerza teatral de Ionesco. Infunde a lo burlesco una resonancia humana. Hay allí una mezcolanza imposible de analizar de juego puro, de piedad, de asco, incluso de vergüenza sobre un fondo permanente de angustia escondida. Reímos exteriormente, pero por dentro nos sentimos heridos y, misteriosamente, la risa aumenta a medida que la herida se torna más profunda. Para experimentar la íntima penetración de lo trágico en la risa no hay más remedio que remitirse a esas imágenes, chuscas en sí, donde aparecen implicados terribles símbolos: por ejemplo, Choubert masticando como un payaso el pan que el policía le impone: la comicidad subyace en la situación, en los gestos; pero la resonancia humana de una escena tal resulta tanto más impresionante cuanto que el símbolo es más abierto y que la sentimos tanto como la comprendemos. Lo mismo ocurre con los viejos al comienzo de *Les Chaises*, lo mismo con Amédée y su cadáver: la comicidad aparece en primer plano pero la instancia de lo terrible no cesa de amenazar. Llega un momento en que Ionesco no los distingue plenamente: “Je crois que (le comique) est une autre face du tragique”,⁽⁴¹⁾ y en otra ocasión, “Je n’ai jamais compris, pour tragique no es más que una comicidad menos exagerada. Aparece en el preciso momento en que la gesticulación, la aceleración, la excitación, el “forcing” se antenúan. Con lo trágico, las cosas vuelven a adquirir un sentido, por terrible que sea, mientras que lo cómico “étant l’intuition de l’absurde est plus désespérant que le tragique. Le comique n’offre pas d’issue”.⁽⁴³⁾

¿Debemos por ello deducir que tal risa encarcela “más allá de la

(38) Ver *L’Etranger*.

(39) T. II, p. 167.

(40) *Ibíd.*, p. 163.

(41) *Notas et contre-notes*, p. 176.

(42) *Ibíd.*, p. 61.

(43) *Ibíd.*

desesperanza y de la esperanza”? Uno se pregunta a veces si Ionesco no detesta un poco a los espectadores cada vez que se ríen cuando un texto debería más bien inquietarlos. Que riamos cuando vemos *Les Chaises*, o *Rhinocéros*, ¿no resulta escandaloso? “Plus ce que j'écrivais paraissait gai, plus cela augmentait ma détresse”⁽⁴⁴⁾ y, aún más significativo: “Nous avons pris l'habitude de rire de ce qui doit faire pleurer”.⁽⁴⁵⁾

De hecho, me atrevo a creer que la risa de Ionesco resulta liberadora, idea que intentaremos desarrollar a modo de conclusión.

Jugar con lo serio es siempre un juego serio. Dando “juego” a lo serio, agitándolo, sacudiéndolo, ayudamos a que la reflexión crítica adquiera conciencia. La risa despierta el espíritu y moviliza la conciencia. Sitúa lo serio a distancia suficiente para que podamos dirigir hacia él una mirada nueva, dominante, no prevenida. Ionesco a menudo se escandaliza de esa especie de olvido en que viven los hombres: “L'oubli, ce sommeil de l'intelligence”.⁽⁴⁶⁾ Nada mejor para sacarnos de la inercia espiritual, que la brutal puesta en presencia de lo inaceptable, de lo increíble que es lo real mismo, que es la “vérité fondamentale”.⁽⁴⁷⁾

El teatro se construye a imagen y semejanza de la conciencia: ambos representan. Si la representación escénica sacude y rompe las costumbres para poner en presencia de una realidad salvaje y sin aderezos, los espectadores participan de semejante despojamiento. Se sienten arrastrados, hechizados. El discurso serio de los filósofos carece de semejante impronta: el lenguaje abstracto tan sólo afecta al intelecto. Aquello que los filósofos y moralistas se contentan con decir, el teatro lo hace ver, lo torna sensible: su impacto es global. Produce el shock inicial (asombro, angustia, sublevación) y más tarde vienen las especulaciones para explicar o consolar. El teatro del absurdo no piensa para nosotros (es anterior a las ideologías) pero hace pensar. La risa que suscita origina una emoción cuya resonancia se prolonga muy lejos en la conciencia. En ese momento se deja de reír y se comienza a reflexionar. Es el punto de arranque de un progreso espiritual que no era posible más que gracias a una purificación, a un previo desalojo de los decorados familiares. De ahí que podamos traer a colación aquí la noción aristotélica de *catarsis*. Dicho teatro purifica las conciencias y saca a la luz lo más oculto que hay en nosotros mismos, un poco a la manera de un psicodrama: nos permite volver a representar las obsesiones que reprimimos, los deseos, las nostalgias que nos obsesionan. Todo queda allí, cínica-

(44) *Journal en miettes*, p. 146.

(45) *Notes et contre-notes*, p. 341.

(46) *Journal en miettes*, p. 56.

(47) *Ibid.*, p. 28.

mente expuesto, parejas, rivalidad de generaciones, policía, justicia, invasión de las cosas, finitud y muerte, etc. Semejante exposición a la luz de lo oscuro y de lo innominable permite tomar conciencia de ello y, después, dominarlo: "Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire c'est devenir maître de ce qui est atroce. Les tueurs se trouvent chez ceux qui ne savent pas rire... pour lesquels la fureur, la tuerie sont les seuls moyens de se décharger".⁽⁴⁸⁾ Los "asesinos" se reclutan, efectivamente, entre las gentes serias que la libertad de reír no ha salvado de su encarcelamiento, a quienes no han crecido las alas de Bérenger y quienes, incapaces de nominar el mal, se hunden en él aumentándolo: "Le comique est seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence".⁽⁴⁹⁾

Cómo no acordarnos aquí de los métodos de liberación espiritual utilizados por la mística Zen. Se le obliga al novicio a meditar indefinidamente sobre un problema radicalmente insoluble, sobre una absurdez, hasta el momento en que el elemento serio estalla en mil fragmentos, hasta que explota la risa, la risa liberadora que lo serio acarrea oscuramente consigo. Es la prueba del Koan. En el instante en que el novicio accede a la risa, se produce una revelación, la de un orden superior en que lo serio ya no tiene libre curso, lo que algunos llaman lo Otro. El problema insoluble propuesto al principio no era más que un absceso de fijación donde se concentraba, de alguna manera, el absurdo universal. Estalla entonces en la carcajada: "Le tragique se fait comique, le comique est tragique et la vie devient gaie".⁽⁵⁰⁾ Así habla Nicolas en *Victimes du devoir*.

En Ionesco la risa es en un principio amarga, casi forzada, casi dolorosa; poco a poco, la angustia se deja "domeñar",⁽⁵¹⁾ la risa se torna liberadora; planea sobre una realidad que ha devastado destruyendo en ella todas las ilusiones del confort.

Algunos críticos le han hecho a Ionesco el reproche de no ser un escritor comprometido, de no dar acceso a ninguna filosofía política, de no proponer ninguna solución y, por consiguiente, de encerrar al espectador en un impasse. Pero, precisamente, él no es de los que liberan de una ilusión para encerrarnos después en otra. Si nos separa de cuanto hay de tragicómico en la existencia, es para proponernos —más allá de las estrategias del espíritu y del corazón— un formidable sobresalto de vitalidad cuyo remolino puede llevarnos muy lejos. ¿No fue Kierkegaard quién decía que más allá del terrorismo, del nihilismo del humor, no queda más que un solo recurso y es de naturaleza religiosa? Tal es probablemente, en resumidas cuentas, el camino al que, mediante su risa, nos conduce su teatro.

(48) *Notes et contre-notes*, p. 206.

(49) *Ibid.*

(50) T. I, p. 227.

(51) *Notes et contre-notes*, p. 53.