

PERVIVENCIA DE LO BARROCO EN EL IMAGINARIO DE IONESCO*

JOSÉ ANTONIO MILLÁN ALBA
Universidad Complutense de Madrid

EN EL LIBRO que recoge una serie de entrevistas que Clade Bonnefoy hiciera a Ionesco¹, y al recordar un período de su infancia, concretamente los años pasados en un pequeño pueblo llamado la Chapelle Athenaise, éste señala cómo uno de los rasgos que caracterizaban esa época feliz era el hecho de que, «en el pueblo, el hombre no se confundía con su función»; función de alcalde, de sacerdote, de maestro de escuela, etcétera. La «función» resultaba, así, «visible» y «concreta», de manera que «se disociaba muy bien de la persona».

Dejando de lado el hecho de que, en castellano, el término «función» remite casi inmediatamente a la representación teatral, el recuerdo infantil de Ionesco nos sitúa de entrada ante la configuración del mundo de los demás, de la vida social, como una función de teatro. En él, los actores que representan su papel y el ámbito personal se distinguen con claridad; no hay aquí lugar para ninguna ambigüedad al respecto. Las personas pueden desempeñar su cometido, representar el papel que les viene dado por su función –social o teatral, como se prefiera, pues, tal como lo plantea Ionesco, los términos son sinónimos-, pero en ningún caso se funden o se confunden con él; perfiles y contornos de la realidad social aparecen a plena luz, «visibles» y «concretos», están perfectamente delimitados en un escenario iluminado por los focos de lo que allí acontece.

Ahora bien, en esta estructura del mundo infantil, ni la persona se agota en esa representación, ni se reduce a su papel, de

* Recibido: 5/julio/2010. Aceptado: 7/septiembre/2010.

¹ *Entre la vie et le rêve*, Gallimard, 1996. Las citas de Ionesco pertenecen a esta obra. Las he traducido yo mismo.

manera que ello permite reírse del cura con sus problemas de alcoholismo bien conocidos por todos los lugareños, y distinguirlo del sacerdote que lleva a cabo su función. Esto hace posible que los niños de la Chapelle Athenaise den a su fe la seriedad de sus años, que vayan a la iglesia y, llegado el momento, a las correspondientes clases de catecismo. El mismo proceso se repite al hablar del maestro de escuela, con sus problemas domésticos asimismo bien conocidos por los niños, en un saber que no impide otro saber, igualmente objetivo, como es el de aprender a leer y escribir, y luego historia y geografía.

La «clara» conciencia de estar entre personas, es decir, de estar conectado, ligado o vinculado a ellas, de formar parte de una textura social, constituida también por las funciones que en ella se representan, confiere a esa misma textura una «concreta» trama, un «interés» (*inter-esse*), que procede, y a la vez asegura, la realidad (la de ambos mundos y la propia, porque las tres se distinguen y se diferencian). Para la conciencia infantil vista al cabo de los años, estar en el mundo equivale, así, a estar entre «personas que se habían repartido sus funciones», pero cuyo ser no se agotaba en ese reparto de papeles. No hay en esos momentos lugar para la duda: ni del mundo de las personas, ni de ese otro procedente del reparto de papeles. Persona y personaje se distinguen.

La estabilidad del mundo (social, en este caso), su consistencia podríamos decir, radica en esa percepción vivida de modo natural en el feliz mundo infantil evocado por Ionesco. Difícilmente cabe encontrar en tan pocas líneas una descripción tan barroca y, a la vez, tan antibarroca como la que se acaba de presentar: la vida social es presentada de entrada como un vasto teatro, pero, al mismo tiempo, la máscara del actor en el reparto no se ajusta en absoluto al rostro, de manera que resulte imposible distinguir el rostro de la máscara de la función que lo cubre, ni el guante de la mano que se agita, sin que quepa preguntarse dónde está la mano y dónde el guante. Rostro y mano tienen su realidad propia, del mismo modo que máscara y guante.

Como ya se señaló, no hay confusión posible entre la persona y el personaje; cada uno guarda su morfología, su sintaxis y

su significación propia; el mundo al completo no puede ser percibido entonces como un vasto teatro en el que cada uno hace su papel, ni asimilado a la función que representa. En estos momentos, el teatro está contenido dentro de los límites de la escena; aún no los desborda, ni invade el mundo. Más tarde sí lo hará, y el mundo pasará a estar dominado por la dimensión espectacular del espectáculo que se le ofrece al individuo humano, por su teatralidad. Más aún, en un juego de espejos eminentemente barroco, el mismo teatro pasará a convertirse en una representación dentro de la representación (*La Soif et la Faim*), un juego especular, teatro en el teatro, en el que los personajes se desdoblan.

Pero todavía no. «En el pueblo, continúa Ionesco, el padre Duran –alguien concreto, conocido– era quien *hacía* de cura, el padre Untel quien *hacía* de guarda forestal, lo mismo que los actores representan sus papeles». Lo concreto resulta, así, percibido con claridad, sin que haya lugar para la abstracción, ni para el constructo ideológico; límites y fronteras están delimitados, y la consistencia asegurada. Porque se sabe «entre», el alma infantil no tiene necesidad de recurrir a ninguna forma de inestabilidad, a ningún cambio ni metamorfosis para captarse como distinta o diferente, como ser aparte. Precisamente porque las diferencias están planteadas desde el principio, porque no hay espacio para la indiferenciación, puede el niño evocado por Ionesco sentirse como centro, nudo o himeneo, y el mundo (de los demás) despertar todo su interés.

El mismo proceso se repite ahora en la percepción del mundo natural. Éste se nos presenta sujeto a los ritmos cíclicos que marcan la medida del tiempo en torno a un eje que no es otro que la propia conciencia infantil: «una primavera se iba, con su cielo, sus flores; era sustituida por el verano, el invierno, que me traían otros colores, otros decorados, y luego volvía; el mundo giraba a mi alrededor; el mundo era una rueda, sí, que giraba en torno a mí, y yo me sentía inmutable, eterno».

La conciencia de la determinación temporal, del desgarramiento de la continuidad del mundo aún no ha irrumpido en escena; sólo más tarde hará su aparición: «lamentablemente, una fuerza

centrífuga me ha empujado a la ronda, al tiempo». Unos años antes, Ionesco comenta: «un día pregunté a mi madre: '¿Todos vamos a morir? ¡Dime la verdad!' Ella me dijo: 'Sí' Debía tener cuatro o cinco años... Cuando me vio sollozar -porque me puse a llorar de golpe-, me miró desarmada, impotente. Tuve mucho miedo. Sobre todo pensaba que ella moriría ciertamente un día, y eso me obsesionaba... ¿Temía su muerte aún más de lo que temía la muerte? Es curioso como todas esas impresiones, todas esas angustias desaparecieron una vez que fui al campo, donde viví durante tres años, lejos de mi madre, que era quizá la causa inconsciente de mi angustia... En la Chapelle Athenaise el tiempo no existía. Vivía en el presente. Vivir era gracia, alegría de vivir».

Ese paraíso perdido aparece, así, como un interludio, un descanso en escena entre la angustia procedente de la interiorización anterior de la muerte de la madre y la lenta caída posterior en la «ronda», que incluye su propia muerte, ronda cuyo ritmo se acelera y se aproxima a su final en *La quête intermittente*. Tres o cuatro años después, en la Chapelle Athenaise, la discontinuidad temporal ha desaparecido. El término «gracia», algo que se nos da -un presente sin antes ni después-, con todas sus reminiscencias teológicas, evoca, en sentido contrario, la conciencia de una culpa originaria: el tiempo histórico aparece, así, más adelante, como la hipertrofia de una muerte que no cesa de aumentar: «El cadáver es para mi la falta, el pecado original. El cadáver que crece (en *Amédée*) es el tiempo». Y ello constituye la naturaleza de la literatura, de cualquier forma de literatura, que «sobre todo expresa la vida particular (frente a la abstracción ideológica), la vida histórica, la vida en el tiempo, o bien expresa entonces la caída».

La dialéctica entre contrarios vivida en feliz inmanencia, o más bien la coexistencia simultánea de opuestos que no se contraponen configura también la vivencia del espacio: «La casa (en la que vivíamos) era un lugar extraordinario, en el cruce de tres o cuatro caminos (de nuevo la conciencia de estar entre), un lugar rodeado de colinas... Era exactamente un nido, un abrigo». Para subir al pueblo, relata Ionesco, había que subir, desde

el fondo de un pequeño valle en el que estaba situada la casa, una pendiente al final de la cual aparecía el campanario de la iglesia: «recuerdo una mañana muy feliz, muy luminosa (luz y gozo se confunden en la topología personal de Ionesco), en la que iba vestido de domingo a la iglesia. Aún veo el cielo azul y, en éste, la punta de la iglesia. Todavía oigo las campanas» (como en la evocación del campanario de la iglesia de Combray en Proust, que expresa asimismo una vivencia totalizadora de felicidad). Cielo y tierra se unen en perfecta alianza, constituyen un todo armónico, un equilibrio pleno expresado por «el perfecto matrimonio del cielo y la tierra».

Todo en la Chapelle Athenaise respira vida, una vida originaria captada en su vigor elemental: «en aquel tiempo vivía en ese paraíso. Estaban los colores, colores tonificantes, de una frescura y una intensidad que no tendrán jamás... Las primulas en primavera, el camino que se abría (frente a la clausura del nido). Esto también era misterioso, también tenía un sentido profundo, una verdad elemental. En invierno, el camino era lodoso, verdaderamente cerrado. No se podía atravesar. Luego, de golpe, se producía como una especie de transfiguración del paisaje... Era, verdaderamente, así lo sentía, la resurrección de ese mundo muerto, de ese mundo de barro, de árboles petrificados cuyos brazos se estiraban, recobraban vida... Y había también otra cosa, había la libertad».

Los distintos polos que configuran esta coexistencia de opuestos resultan claros; cabe enumerar algunos: nido frente a espacio, con su oposición inherente entre clausura y apertura, espacio abierto-espacio cerrado, interioridad-exterioridad; cielo y tierra, resueltos sintéticamente, o unidos, en el movimiento que asciende en vertical, de abajo arriba, del campanario de la iglesia, y su sonido que atraviesa el tiempo (por analogía, en horizontal); apertura del espacio frente al camino transformado en barrera, en muro («que no se podía atravesar»); frescura e intensidad («que no tendrán jamás») de los colores, frente, en este caso en una oposición real no mencionada, a los colores desvaídos de una realidad desvitalizada ajena a ese paraíso (el sueño, «una segunda vida», había afirmado Nerval, y antes el

barroco, será su sustituto); savia originaria de la flor y la fecundidad naturales, frente a un mundo de lodo y barro, que resulta análogo al muro por el mismo proceso de petrificación de la materia natural; ello constituirá más adelante la temática de la «vase» (cieno, fango), y del «enlisement» (hundimiento en lodo, en el fango), que produce una de las tentaciones fundamentales del universo adulto de Ionesco, temas de tanta importancia en su teatro, en el que subyace, asimismo, una marcada bipolaridad entre movimientos de ascenso y de descenso, del vuelo y la ligereza, frente a la pesadez, la reclusión y el hundimiento en la materia; y por último, como síntesis armoniosa de todo ese paraíso, la resurrección y su inmediata *transfiguración* (subrayo el término), en donde los brazos del árbol muerto por petrificación y renacido recobran ahora la misma funcionalidad totalizadora del campanario de la iglesia y su sonido.

Cada uno de estos elementos resulta simbólico en su más plena acepción, y está en la base del universo imaginario que configura el teatro, el cine y la narrativa de Ionesco. Sólo que, en el mundo adulto, esta armonía originaria se ha roto, esa «verdad elemental y profunda» se ha trocado en falsedad y abstracción, en suma, ha desaparecido, del mismo modo que el mito primigenio se ha transmutado en ideología. Este mundo sí está regido por oposiciones encontradas, sujeto a una polémica o bipolaridad fundamental, con la salvedad de que los polos coexisten al mismo tiempo, es decir, producen a la vez estados, o situaciones, fases o escenas que constituyen la naturaleza «teatral» de la obra de Ionesco. El paraíso infantil se ha fracturado y, en lo sucesivo, dará lugar a distintas tendencias fragmentadas y contrarias; la vida es, ciertamente, ahora una «neurosis», pero antes hubo un cosmos en miniatura, «a la vez nido y espacio, la necesaria soledad y la comunidad. No era un mundo limitado, sino completo. Todo el mundo, todas las cosas, tenían un rostro... Todo estaba personalizado y era concreto». La escritura responde a un movimiento de nostalgia fundamental por ese cosmos perdido que se sitúa cada vez más lejos, sujeto a un movimiento de caída ineluctable. La realidad ha sido sustituida por la ideología: cada vez que esto sucede, lo

absurdo se adueña de la vida, lo absurdo vivido e inmediato, no lo absurdo pensado o mediado filosóficamente de Sartre o de Camus.

La pérdida de aquel mundo conlleva que la realidad se haga opaca y abstracta, que las personas se identifiquen totalmente, totalitariamente podríamos decir, con su función, de manera que ésta no cobra un rostro, sino que es el hombre, deshumanizado, el que lo pierde. La función social absorbe a los individuos por completo, de manera que quedan vaciados, abolidos por ella: el individuo se ha convertido metafísicamente en su papel, vive y duerme con él: la máscara ha terminado por anular al rostro.

En esto consiste la alienación en el teatro de Ionesco, en una maquinaria social convertida en una gigantesca mascarada que, ahora sí, sale de la escena e invade el mundo; en una sociedad hipertrofiada, totalitaria o globalizada –los términos casi absurda, irreal, «monstruosa, convertida en un ogro».

En lo sucesivo, persona y personaje se identifican en un mismo proceso de alienación fundamental. Ello se produce mediante distintos mecanismos. Además de los ya mencionados, aquí sólo quiero señalar dos: la multiplicación, proliferación e hipertrofia de un lado, y la metamorfosis del otro, como si Circe y Proteo, los dioses barrocos del cambio y de la metamorfosis, funcionaran en adelante como un único ser andrógino que se adueñara del movimiento del mundo y de los individuos aislados. Monstruosidad humana y monstruosidad social, metamorfosis animal y pérdida o extravío en el laberinto inextricable de una sociedad sin rostro, vaciada de todo contenido personal y convertida en una prisión anónima caracterizan a partir de ahora unos individuos y un mundo que ha dejado de ser humano. Un nombre viene espontáneamente a los labios, el de Franz Kafka.

Hipertrofia, multiplicación y proliferación están en la base de diversas obras, como, por ejemplo, y por señalar algunas en las que resulta muy claro, *Amédée ou comment s'en débarasser*, o *Jacques ou la soumission*, en donde la nariz se multiplica del mismo modo que, en otras obras, las tazas o las sillas. Tal vez sea en *Amédée* donde el proceso de hipertrofia resulta más claro

a partir del cadáver que crece imparable, como imparable es el tiempo, hasta ocupar todo el apartamento; al principio está en el cuarto de al lado, pero se hace tan grande que los pies empujan la puerta y aparecen en escena: el muerto crece como un remordimiento para los dos personajes que lo han matado.

El mismo Ionesco ha comentado los problemas que tuvo con la puesta en escena de Serreau, porque éste dudaba al principio ante la pretensión de aquél sobre el tamaño de los pies, setenta y cinco centímetros. En la representación de esta obra que hizo Serreau en el teatro del Odéon, todas las dimensiones (normales) fueron alteradas, y cuando, al final, el personaje se va volando, se produjo en la escena un movimiento casi delirante, con una enorme bola luminosa que giraba sin parar y enviaba rayos de luz por todas partes, acompañada de estrellas, de fenómenos visuales de todo tipo, «una kermesse astral», comenta Ionesco; del mismo modo, en *Les Chaises*, una multitud enorme e invisible de personas debía ser expresada en escena por la proliferación y multiplicación de sillas que iban llegando, hasta producirse un torbellino abstracto, una danza de sillas vacías, un verdadero ballet escénico. ¿No estamos, en todos estos casos, del mismo modo que todos los personajes de *Rhinocéros*, salvo Bérenger, se van metamorfoseando sucesivamente en rinocerontes, ante las fantásticas transformaciones teatrales del siglo XVII, en las que el mundo está sometido a un movimiento imparable, y cosmos y personas giran dislocados como ocurre en los ballets de corte barrocos?

Este mecanismo de la proliferación puede afectar al mismo lenguaje (*La Cantatrice chauve*); entonces las palabras se vacían de contenido y sólo queda su sonido, repetido una y otra vez, del mismo modo que también la realidad puede vaciarse de contenido, y quedar fija, o aparentemente estable, en cosas que sólo son apariencias vacías o que subrayan la ausencia; repetición mecánica de una misma frase, o de una misma palabra, enumeración de cifras en *La Leçon*, *Victimes du devoir* o *La Soif et la Faim*. En *Jacques ou la Soumission* toda realidad es denominada de la misma manera: «chat»: «los gatos se llaman gato, los alimentos: gato, los insectos: gato, las sillas: gato, tú: gato, yo: ga-

to...» Toda realidad se sitúa en el mismo nivel, se convierte en pura indiferenciación, o por el contrario realidad y lenguaje se desarticulan, se dislocan, tal como, en *Le Nouveau locataire*, los muebles se amontonan alrededor de un personaje hasta cubrirlo y quedar sepultado por la masa de armarios y de sillas. Finales que relanzan la obra, como en *Le Roi se meurt*, o en *La Cantatrice chauve*, donde los Smith y los Martin son intercambiables por estar vaciados de toda sustancia, que dicen cualquier cosa porque cualquier cosa carece de significación.

Cabe observar asimismo este proceso en las indicaciones escénicas de esta misma obra, en la que el personaje se sienta, se levanta, se vuelve a sentar, llaman, se va a abrir, entran, por la izquierda, por la derecha, en una multiplicación de gestos análoga a la entrada en escena de personajes que nada tienen que ver con los anteriores. Se construye, así, la acumulación de una heterogeneidad, distinta, desde mi punto de vista, de la proliferación y abundancia de gestos inmotivados en los personajes de Beckett, tales como quitarse el sombrero y volvérselo a poner, girarlo constantemente, chupar una piedra, etc., que, independientemente de su posible sentido simbólico, expresan una significación de carácter más melancólico que mecánico, que la realidad de una máscara vacía, de una marioneta o un pelele. Multiplicación de la ausencia, proliferación de una nada que invade el mundo y lo penetra, poética de una evanescencia, son otros tantos rasgos del universo barroco de Ionesco; una evanescencia que en ocasiones se convierte en ligereza, en vuelo, en aire, en facilidad de ser cuando es eufórica, pero que puede resultar trágica cuando la angustia o la nada dominan en ella. Lo mismo ocurre con el silencio: «Hay, pienso, en *Jacques*, señala Ionesco, uno de esos dos estados que experimento alternativamente, de pesadez y de ligereza, de luz y de oscuridad. Al silencio de luz se opone un silencio de barro».

* * *

El término «transfiguración», que aparecía en el relato del paraíso perdido de la Chapelle Athenaise, presenta dos vertientes, cada una de las cuales viene ahora al caso: una de carácter

religioso, que remite a la divinidad, y otra que afecta a la percepción de lo bello. La primera dimensión se opera mediante los valores asignados a la luz, «Dios de Dios, luz de luz», que no es luz reflejada, sino que procede de Sí mismo, como ocurre en el relato evangélico de la Transfiguración. De todos modos, sólo dos obras en el conjunto general de la obra de Ionesco presentan una búsqueda de Dios: *La Soif et la Faim*, y *La quête intermittente*. De todas formas, tanto en *Journal en miettes*, cuanto en *Passé présent présent passé*, donde se habla de los procesos totalitarios de un signo y de otro, aparece el ídolo sacralizado y adorado por la masa, por la colectividad sin rostro o, por mejor decirlo, con el rostro monstruoso de la cólera, de la destrucción y del odio: «Sólo los ídolos hablan a las masas; Dios no». «Cada uno de nosotros se dirige a Dios personalmente. Si se intenta definir esto teológicamente, aparece la diferencia que hay entre Dios y Satán. Dios es personal y nos hace personales, hermanos unos de otros y al mismo tiempo diferentes, mientras que Satán nos indiferencia». Con aquél, la diferencia es recuperada, el rostro pierde su máscara y recobra su fisonomía propia, deja de ser automatismo, vacío o ausencia: en este sentido, vuelve a ser «concreto», visible, expresión de un en-sí, origen y fuente de sus actos, a la vez que de nuevo se sitúa «entre». En el imaginario de Ionesco, indiferenciación, mimetismo, automatismo de las acciones y del lenguaje, opacidad, lodo, espesor, clausura y oscuridad son elementos intercambiables de un mismo campo semántico. A ello ha de añadirse la tentación del «*enlissement*», de un movimiento ctónico o de caída en la tierra, de hacerse enteramente materia o cuerpo, mera organicidad, que es otra de las formas que aquí reviste la alienación humana: la ausencia de lu(z)cidez. La sexualidad puede ser también vivida de este modo, como la tentación de hacerse enteramente un cuerpo, pura fisiología. Así se plantea, por ejemplo, en *Les Chaises*, a partir de ciertas imágenes oníricas que expresan el encenagamiento (*enlissement*) del hombre en el erotismo, que trata de escapar a la conciencia y hacerse exclusivamente biología. De ello se habla también en *La quête intermittente*.

En su segunda dimensión, la poética de Ionesco entronca decididamente con Flaubert, para quien la cualidad poética reside precisamente en la capacidad de transfigurar la realidad vulgar, la realidad cotidiana, a partir del lenguaje. No en balde, según confesión propia, la lectura de Flaubert despierta al Ionesco adolescente a la literatura. «Tras leer *Un coeur simple* entendí la literatura: no es la historia lo que cuenta, sino, sobre todo, cómo está escrita, es decir, cómo cualquier historia debe revelar una significación más profunda. Preferir *cómo* está escrita una historia a lo que cuenta es el signo de la vocación literaria (...) Había algo que sobre todo amé en *Un coeur simple*, una especie de luminosidad, de luz en las palabras».

Si hay algo que en la obra de Ionesco aparece como expresión de la felicidad, de la intensidad de la mirada, de la capacidad de maravillarse, de la virginidad del mundo, eso es la luz. «La luz es el mundo transfigurado». Esta es la experiencia de la que se habla en *Tueur sans gages*, la de una ciudad de luz, la ciudad radiante, habitada por un criminal, en la que ha penetrado un espíritu destructor. Frente a lo gris del olvido (la caída), frente a la esclerosis de la costumbre, todo, «cualquier cosa es una maravilla para quien sabe ver, todo es una epifanía gloriosa, el menor objeto resplandece». Las epifanías negativas anteriores, en las que, por otra parte, tanto abunda la literatura contemporánea, encuentran aquí su contrapunto en otra positiva dominante (de nuevo el recuerdo de Flaubert y de sus primeras obras), en la cual la ecuación luz-felicidad, o, lo que es lo mismo, la equivalencia stendhaliana retomada por Baudelaire: belleza igual a promesa de felicidad, es constante en toda la obra.

Sin embargo, Ionesco ha hablado de una experiencia que, aunque tiene que ver con la dimensión estética, no simplemente formal, sino existencialmente vivida, se sitúa en otro plano distinto que la supera. Él mismo lo cuenta. «Tenía alrededor de diecisiete o dieciocho años. Estaba en una ciudad de provincias. Era en junio, hacia mediodía. Me paseaba por una de las calles de aquella ciudad sumamente tranquila. De golpe, tuve la impresión de que el mundo se alejaba y se acercaba a la vez, o más

bien de que el mundo se había alejado de mí, que estaba en otro mundo, más mío que el antiguo, infinitamente más luminoso; en los patios, los perros ladraban a mi paso (...), pero los ladridos se habían hecho súbitamente como melodiosos (...); me parecía que el cielo se había vuelto extremadamente denso, que la luz era casi papable, que las casas tenían un brillo nunca visto, un brillo inhabitual, verdaderamente liberado de la costumbre. Es muy difícil de definir; lo que quizá me resulte más fácil decir es que sentí un gozo enorme, sentí que había comprendido algo fundamental, que algo muy importante me había sucedido. En ese momento me dije: 'ya no tengo miedo de la muerte'. Tuve el sentimiento de una verdad absoluta, definitiva (...) Y luego, de golpe, el mundo volvió a ser el mismo (...) El mundo había vuelto a caer en un agujero».

Esta experiencia, aunque sin duda ofrece múltiples rasgos de una epifanía de carácter poético, en el sentido más fuerte de esta palabra, algunos de cuyos componentes (la ropa tendida en los patios de las pequeñas casas de provincia vistas como oriflamas y estandartes) recuerdan a ciertas imágenes de *las Iluminaciones* de Rimbaud, esta experiencia, repito, sitúa lo «vivido» frente a todo lo demás, que, a partir de ese momento, incluso en su reviviscencia, no puede ofrecer sino un carácter teórico, por más que la teoría sea también una forma de vida. La plenitud de gozo y serenidad de ese momento sitúa el mundo de acá, el mundo «antiguo», de un lado, en una cierta irrealidad, porque el verdaderamente real es el otro, y del otro lado, este mundo sometido a la costumbre no puede ser entendido sino como caída, como el paulatino descenso a un «agujero». No es tanto que éste sea absurdo, sino que se plantea como carente de densidad, irreal, insólito. Lo verdaderamente anormal no es aquello, sino esto. La densidad está allí, al igual que lo auténticamente palpable; en el de aquí triunfa la «pesadez», la onerosidad.

En esta vivencia no se trata propiamente de plantearse *a posteriori* si el mundo de acá es una ilusión, ni un mal sueño, como hace el barroco, aunque colinde con ello, porque en ningún momento se duda de él, de la gravidez de su materia. El ser en

plenitud está allí; aquí domina su degradación, una nada que paulatinamente se adueña de cualquier realidad en un imparable movimiento de caída hacia la muerte. Cabría, por tanto, pensar, en la temática barroca de las *vanitas*, de la inanidad o vaciedad fundamental de lo creado. Pero no se trata tanto de esto, aunque de nuevo participe de ello, cuanto de que la realidad del acá aparece esencialmente como ser y no ser al mismo tiempo. Y ello engendra un estado de perplejidad fundamental. Lo asombroso es que quepa vivir en ella, que quepa comer, dormir, hablar, actuar: a la luz del otro, cada una de estas acciones resulta, efectivamente, insólita. Y porque es ser y no ser a la vez, caben las dos tendencias a un tiempo, los dos impulsos contrarios.

Existe, por último, un tercer momento en esta semantividad de la luz en la obra de Ionesco, y es el de su negación, pero en un movimiento distinto al del «*enlissement*», dominado por el impulso de muerte. El ladrido del perro, que en un momento de plenitud se había trocado en melodía, puede ahora convertirse en silencio, en un silencio benéfico necesario para acceder a una música superior, absoluta. Es preciso distinguir este estadio último de otros análogos que aparecen, por ejemplo, en Nerval y, sobre todo, en Baudelaire, la luz negra o el sol negro, en donde la materia ígnea o luminosa alcanza un punto tal de saturación, que vira hacia su contrario. Aquí no ocurre así. Se trata, más bien, de una negación del mundo sensible, en la línea de algunos místicos bizantinos, de algunas teologías negativas, o de algunas interpretaciones de san Juan de la Cruz; de un rechazo de la luz para acceder a una luz más allá de la luz, de un rechazo de la imagen para acceder «a una imagen sin imagen, a una imagen de luz». Lo mismo ocurre en ciertos momentos con el tratamiento del lenguaje, en los que éste se disloca, se desagrega, para buscar un lenguaje más allá del lenguaje. La nostalgia de un paraíso perdido interviene, efectivamente, en este proceso; pero hay algo más: la tensión, no siempre mantenida, y a veces traicionada, hacia esa «verdad absoluta, definitiva», de la que tratará en *La quête intermittente*.