

LA SILLA DE IONESCO

DISCURSO DE AGRADECIMIENTO A LA ACADEMIA FRANCESA

MARC FUMAROLI

Traducción de Juan Almela



25 de enero de 1996

Señores,

El rito iniciático que hoy me invitan ustedes a realizar es temible. Atreverse uno a elevar la voz por vez primera bajo esta bóveda, en presencia de ustedes, impone la más extrema humildad. Veo, entre ustedes, la asamblea de cofrades que desde hace más de tres siglos, de generación en generación, han perpetuado esta Compañía. ¿Cómo salir del silencio ante Racine y Fénelon, ante Renan y Valéry? En este momento no sé si más bien debo dar a ustedes las gracias o solicitar su compasión.

A fin de facilitar esta transición, una tradición misericordiosa, bajo el Antiguo Régimen, requería que cualquier agradecimiento a la Academia Francesa comenzase con el elogio de su fundador, el cardenal de Richelieu. Este lugar común permitía recuperar un poco el ánimo. Pierre Corneille, muy conmovido también el día de su recepción, el 22 de enero de 1647, no falló: "Sois los elegidos por aquel gran Genio que no hizo sino milagros... Me habéis hecho participar de esa gloria", murmuró el gran poeta en una prosa bastante embarazada.

No siempre había sido tan entusiasta. Creo que hoy puede alabarse al fundador con más sobriedad y franqueza.

El verdadero padre de esta Compañía, quien dispuso su nacimiento y durante medio siglo, de 1629 a 1675 veló sobre su crecimiento, fue su primer secretario perpetuo, Valentin Conrart. Este hugonote, este burgués de París fue el primero en reunir en su morada, en los años 1629-1630, a jóvenes poetas y letrados franceses que deseaban cultivar juntos la belleza de su lengua y hacerla digna de las cosas del espíritu.

Allí —escribe en 1651 el primer historiador de la Academia, Paul Pellisson— charlaban familiarmente, como en una visita ordinaria, de toda suerte de cosas, de negocios, de novelas y de bellas letras... Sus conferencias eran seguidas bien de un paseo, bien de una cola-

ción que tomaban reunidos. Continuaron así tres o cuatro años y, según se lo he oído contar a varios de ellos, fue con placer extremo y provecho increíble. De manera que cuando hoy hablan todavía de aquel tiempo, lo hacen como de una edad de oro durante la cual, con toda la inocencia y toda la libertad de los primeros siglos, sin ruido y sin pompa, ni más leyes que las de la amistad, disfrutaban juntos de todo cuanto la sociedad de los talentos y la vida razonable tienen de más dulce y más encantador.

Conrart y sus amigos se habían jurado mutuamente guardar el secreto de esta academia tan privada. El primer titular de este sexto sillón del cual me han juzgado ustedes digno, el abad de Boisrobert, llamó la atención de Richelieu hacia aquellas reuniones. Todo mundo conoce las consecuencias. Pero la fidelidad a dicha academia anterior a la Academia no abandonó jamás a Valentin Conrart. Convertido en primer secretario perpetuo, hizo todo por preservar, al margen de los ritos oficiales y para vivificarlos, el espíritu amistoso de la Compañía. En su domicilio parisiense y en su casa de campo de Athis-Mons recibía con sus cofrades a los jóvenes talentos e inspiró un verdadero taller del cual salieron las *Observaciones* de Vaugelas y otros varios clásicos de nuestra lengua. Con respecto a la Academia Francesa, uno de los primeros méritos de Richelieu es haber hecho elegir secretario perpetuo a aquel diplomático del espíritu, de quien, no obstante, bien sabía el cardenal que estaba al servicio de la república francesa de las letras antes de estarlo al de él o incluso al del rey.

Los últimos titulares de este sexto sillón, Jean Paulhan y Eugène Ionesco, honraron las bellas letras con igual ánimo de libertad. Antes de ser recibido en la Compañía de ustedes en 1963, el autor de las *Flores de Tarbes* fue durante medio siglo, en la dirección de la *Nouvelle Revue Française*, un moderno Conrart, gramático, retórico, crítico de curiosidad universal, descubridor y comadrón de talentos. Practicó la religión de la palabra con la más temible ironía hacia las palabras. Menos prudente que Conrart, fue también la conciencia de la república francesa de las letras. Cuando este

resistente de primera hora, confundador de las *Lettres Françaises* y de los *Temps Modernes*, se atrevió a escribir, saliendo de su natural reserva, *De la paja y del grano* y *Carta a los directores de la Résistance*, entre 1949 y 1950, ¿qué lo empujaba a alzarse contra la "lista negra" de los cuervos del Comité Nacional de Escritores? El afán de hacer imperar la independencia moral reconquistada por las letras francesas contra la servidumbre y la bajeza donde se pretendía hundirlas de nuevo.

Eugène Ionesco era entonces un extranjero y un desconocido, a quien Jean Paulhan y Raymond Queneau ayudaron a revelarse. Otro de sus primerísimos aliados, André Breton, describió así el clima que reinaba en el París literario de 1945:

Sólo los estalinianos, poderosamente organizados en el período de la clandestinidad, habían conseguido ocupar la mayoría de los puestos clave en las editoriales, la prensa, la radio, las galerías de arte... Aparecían los más feroces antimilitaristas en las actitudes más chauvinistas, blandiendo las "listas negras", ávidos de sanciones, sin dejar por bajo cuerda de hacer borrón y cuenta nueva mediante sólidas garantías, lo cual constituía la técnica conocida como pasar la aduana.

Esta eficaz siembra y cuadrícula, que la poderosa revista de Sartre, *Temps Modernes*, a partir de 1949, no desdeñó imitar, explica, aunque no excusa, la extraordinaria hemiplejía de la mirada que afectó durante treinta años a la inteligencia parisina cuando se trataba de la tiranía del este. Admirador de París, capital del espíritu, Eugène Ionesco sufría viendo a letrados, filósofos, escritores, científicos y periodistas, bajo gobiernos liberales, organizar ellos mismos un terror y ejercer ellos mismos la censura. Hubiera podido conformarse con saborear a lo largo de los años la gloria mundial de su teatro. Se puso en primera fila de quienes, con Albert Camus, con Raymond Aron, se atrevieron a resistirse a ese engeguamiento voluntario. En 1958 su *Rinoceronte* expone en el lenguaje del teatro la experiencia que había adquirido desde 1933 de la fascinación totalitaria. A partir de 1965 no vacila en recurrir a la polémica de prensa, en *Combat*, en el *Figaro*, y aún hallará fuerzas el 19 de abril de 1990 para publicar un artículo donde relata en términos poco diplomáticos la fastuosa recepción reservada a Václav Havel en el Ministerio de Cultura por los mismos que poco antes, cuando Havel estaba encarcelado en Praga y no era presidente de la república, negaron a sus obras teatrales el derecho de ser presentadas en los escenarios franceses subvencionados.

Nacido en Rumania, de madre francesa, en 1909, Eugène Ionesco fue educado en Francia hasta los catorce años, entre 1910 y 1923. Fue París, fue el campo francés los que formaron el fondo de emociones y sen-

saciones de sus primeros años. Fue en nuestra lengua en la que intentó ante todo escribir. El francés fue su lengua materna. Pero su adolescencia, los años formativos de su mente, transcurrieron en Rumania, y sus primeros trabajos literarios fueron publicados en lengua rumana. No obstante, lejos de romper con su primera educación francesa, el joven Ionesco hace en Bucarest estudios superiores de literatura francesa y en 1934 se vuelve profesor de francés. Su familiaridad precoz con los clásicos y los modernos de nuestra lengua le da acceso a la vida social y literaria. Entre 1927 y 1940, Eugène Ionesco fue una de las esperanzas mejor dotadas entre la joven generación de Bucarest. La capital rumana era entonces, con Beirut y Alejandría, uno de los tres París del oriente. Cuando Eugène Ionesco, en los años cincuenta, se haya hecho de un nombre en los escenarios parisienses, coincidirá en los carteles con el libanés Georges Schéhadé y con Arthur Adamov, armenio de Odesa.

Si el Bucarest que conoció Eugène Ionesco era un París rumano, es que mucho debía a París la existencia misma de un estado y una nación rumanos, en la encrucijada de tres imperios amenazadores, alemán, ruso y turco. La voluntad de Napoleón III impuso, después de la guerra de Crimea, la reunión de Moldavia y Valaquia bajo un mismo soberano. La diplomacia francesa de Philippe Berthelot se consagró, por los tratados de Saint-Germain y de Trianon, en 1919, a crear una Gran Rumania, agregando al núcleo inicial provincias largo tiempo disputadas entre húngaros, turcos y rusos: Transilvania, Bánato, Bucovina, Besarabia.

La generación de mi padre y de mi abuelo —escribió Mircea Eliade— tenía un ideal: reunir todas las provincias rumanas. Este ideal se había realizado. Y tuve la suerte de pertenecer a la primera generación rumana que fue libre: éramos libres no solamente de descubrir las fuentes tradicionales, es decir la cultura clásica y la literatura francesa, sino todo lo demás... Italia, el Oriente, América. Todo era posible.

Tocaba a su fin la época de las grandes familias bizantinas del Fanar, que brillaban en París tanto como en Bucarest, los Brancovan, los Bibesco, los Soudzo. Los "no conformistas" rumanos de los años 30 son los mejores alumnos de grandes figuras filosóficas de la Universidad, que se han formado en Munich, en Marburgo o en Viena. Con los más brillantes de ellos, un Eliade, un Cioran, que fundaron en 1930 el grupo Criterio, Ionesco participa en las conversaciones ardientes y las conferencias públicas que, durante tres años, convierten a estos jóvenes en los árbitros de la inteligencia rumana. A partir de 1933, lo que él mismo denominará "una orgía de cultura" no impedirá a varios de sus camaradas experimentar debilidades hacia los grandes músculos, yugulares y carisma del jefe de la Guardia de Hierro.

Eugène Ionesco no se sentía tentado ni por el caballos del orgullo filosófico ni por la bravata política. Ya en sus años jóvenes es mejor lector de Pascal y de Proust que de Karl Marx o de Martin Heidegger. Si ha leído a un filósofo alemán, ha sido a Schopenhauer, el más literario de todos, y cuyo budismo casi se ha naturalizado francés desde Huysmans. Su primer colección de poemas, ya en 1930, toma sus distancias con respecto a la exaltación circundante: se intitula irónicamente *Elegías para seres minúsculos*. Su primera recopilación en prosa, *No*, es una sátira de la feria rumana de vanidades literarias y de los pretextos que halla en el chauvinismo. Mezcla con esta sátira, de la cual no se excluye, fragmentos de *Diario íntimo* donde, en contraste, pone su "corazón al desnudo":

Tengo miedo. Un día tuve la sensación inminente de la muerte. Hubo en mí una desbandada, un pánico, el grito de todas mis fibras, un rechazo aterrado de mí ser. Nada en mí quiere aceptar la muerte.

Esta congoja interior torna irrisorio el alarde social del hombre de letras. Es ya una variación, como lo serán su vida misma y su obra, sobre el pensamiento de Pascal: "La muerte es más fácil de soportar sin pensar en ella, que el pensamiento de la muerte sin peligro."

No recibió el premio de las Fundaciones Reales, *ex aequo* con el libro de Cioran *Sobre las cumbres de la desesperanza*. El uno había ya elegido la docta ignorancia, el otro lo sublime.

El uno en 1937, el otro en 1938 habían acudido a París gracias a una beca que debían a Alphonse Dupront, director del Instituto Francés de Bucarest entre 1932 y 1941. Dupront, uno de nuestros grandes historiadores de la posguerra, y el peor conocido, era ya un príncipe del espíritu. En un Bucarest trabajado desde 1933 por el fascismo, representaba un principio luminoso. El Instituto Francés hacía triunfar, en plena "guerrita" —*la drôle de guerre*—, a Jacques Copeau y Louis Jouvet. Mientras el *Blitzkrieg* sorprendía a París, la Comedia Francesa, con Marie Bell y Jacques Charron, representaban en Bucarest el *Misántropo* y el público rumano agradecía con la *Marsellesa*. El 23 de junio de 1940, Eugène Ionesco escribe a Alphonse Dupront:

Aun si, por desgracia para este mundo egoísta, cruel y estúpido, debiese morir Francia... espiritualmente está salvada. Péguy deseaba a Francia la salvación espiritual aunque acarrese a su muerte temporal. El desastre que padecemos atrocemente se debe a la culpa de Francia. Fatigada, no estaba ya presente en el mundo, ya no creía en la necesidad de su presencia y su misión. La Bestia se ha abalanzado contra el Espíritu enfermo. Lo que ocurre en el mundo de veinte años acá no es sino el símbolo y el comienzo de lo que podría ocurrir si Francia no pudiese señalar más su presencia. Y el castigo del mundo será

haberla asesinado. Aunque ¿puede el mundo asesinar de veras su alma?

Yo no podría vivir en un mundo despojado de Francia, en un cuerpo vacío. Sólo tengo una patria, Francia, pues la única patria es la del Espíritu. No son vanas palabras, creo en lo que digo...

No soy, señor, sino una persona humilde, pero una 'persona'; permítame padecer y, con todo, esperar junto a usted. Me consolaría un poco si pudiera usted considerarme uno de sus compatriotas. Considéreme, en estos días de desgracia, como uno de los miembros de la familia francesa, un pariente pobre, concédame el honor de aceptarme, espiritualmente en su casa, en nuestra casa.

Lloro, señor. Me aborrezco por no ser un dios y no poder salvar a Francia, aniquilar a sus enemigos. Es tan tristemente estúpido no saber hacer más que frases, no ofrecer sino lágrimas, sino impotencia.

Antes de ser derribado en septiembre de 1940 por un régimen ligado al tercer Reich, uno de los últimos gestos del gobierno del rey Carol fue proponer a los más notables intelectuales de Bucarest partir al país que eligieran, con el título de agregado cultural. Eliade eligió Portugal, Ionesco eligió Francia. Permanecerá en dicha función hasta 1947, año en que el nuevo régimen estaliniano destituye al rey Miguel y despide a Ionesco. Lo llaman a Bucarest. Se guarda de obedecer. Con su esposa Rodica y su hija Marie-France constituyen ahora una familia de refugiados, desprovista de recursos. Eugène Ionesco se engancha como descargador en Ripolin, pero su ciencia ortográfica le permite ser aceptado como corrector de pruebas por las Ediciones Técnicas. Publica en diversas revistas francesas traducciones de autores rumanos, tiene en la cartera novelas en francés. Nunca ha amado el teatro. Al menos eso cree. Es sin embargo el único texto de teatro que haya escrito hasta entonces, *El inglés sin esfuerzo*, el que en pocos años hará de este inmigrante pobre un gran escritor francés célebre en el mundo entero.

Puede describirse de dos maneras el panorama teatral parisiense de 1950. Una, que ha imperado hasta hoy basándose en lo que dice el libro de Geneviève Serreau *Historia del Nuevo Teatro*, publicado en 1966, no quiere conocer sino la orilla izquierda del Sena. La otra manera, que está por ser escrita, tendría en cuenta los dos hemisferios cerebrales de París. Y en contra de la leyenda, el talento en los escenarios de la orilla derecha no se compendia entonces en la verba de Elvire Popesco.

Sacha Guitry y Marcel Achard iniciaban entonces su segunda carrera; Jean Anouilh y Marcel Aymé daban al teatro una serie de obras maestras. No digo nada de los logros de Jean Cocteau, de François Mauriac y del Montherlant del *Maestro de Santiago* y de *Port-Royal*. A partir de 1947 queda brillantemente garantizado

el relevo por la *Cabañita* de André Roussin y desde 1956 por el *Huevo* de Félicien Marceau.

En la otra orilla del Sena, las numerosas tabernas literarias de Saint Germain des Prés pasaban por "existencialistas", y Juliette Gréco, la "Gran Sartruja", daba cuerpo a esa otra leyenda. Pero Jacques Prévert y Raymond Queneau, Jean Tardieu y Boris Vian eran mucho más festejados que Sartre. Las obras de Sartre, como las de Montherlant, eran representadas en los escenarios elegantes y, en muchos respectos, el joven teatro que busca por entonces público en los siete pequeños escenarios del Barrio latino le da la espalda. Georges Vitaly había abierto el fuego en el Teatro de Bolsillo y la Cornetilla, con sus representaciones de Ghelderode, de Pichette y de Audiberti. A partir de 1953, año fasto que ve sucesivamente aparecer *La manobra grande y la pequeña* de Adamov en los Noctámbulos, *Esperando a Godot* de Beckett en el Babilonia, y *Víctima del deber* de Ionesco en el Teatro del Barrio Latino, queda claro que la eficaz máquina del teatro de tesis sartreano está mucho más amenazada que la fuerza cómica y los humores negros de Jean Anouilh. Dos colaboradores de los *Temps Modernes* y del *Théâtre populaire*, la revista de Jean Villar, descubren oportunamente en Berlín oriental, donde es dramaturgo oficial, a Bertholt Brecht. Los dogmas del brechtismo a la francesa y un teatro de despertar a la "conciencia de masas" ejercerán en adelante un auténtico imperio sobre las salas subvencionadas.

Los comienzos de Eugène Ionesco no se asemejaron en nada a los martes de etiqueta de la orilla derecha. No menos ajenos fueron a las estrategias de intimidación de los mandarines de la orilla izquierda. El manuscrito del *Inglés sin esfuerzo* es sometido en 1949 por una amiga de siempre, Monica Lovinesco, a un joven hombre de teatro, Nicolas Bataille, de quien es asistente. Lo persuade de que acepte este texto desconcertante. Aun antes de hallar un teatro, comenzaron los ensayos, en casa de Ionesco, calle Claude Terrasse, o en casa de Bataille, calle de la Ballesta.

Pero ¿cómo representar esta pieza sin trama y sin caracteres?

Representarla en broma sería una redundancia. Se decide al fin representar seriamente este texto, como si fuese *Hedda Gabler*. Y las cosas salen adelante. Un teatro pequeño de la calle Champollion, los Noctámbulos, acepta acoger por la mañana un espectáculo que, durante los ensayos, ha encontrado título definitivo: *La cantante calva*. La familia Autant-Lara, que desde los años treinta cultiva excelente teatro de vanguardia en un desván de la calle Lepic, pone a disposición de Nicolas Bataille el estupendo vestuario de la película de Claude Océrate de *Amelia*. Un anticuario de la colonia suiza proporciona el mobiliario Segundo Imperio, que los actores mismos cargan a hombros hasta el Barrio

Latino. Para el estreno Raymond Queneau se movilizó y arrastra a André Breton, Philippe Soupault, Arthur Adamov. Pero, en conjunto, la crítica es infame y el público le hace caso. No obstante, los actores, antes de cada representación, se transforman en hombres-sandwich por el bulevar Saint Michel. Tal fue el Belén del teatro de Ionesco.

En pleno desastre, Nicolas Bataille tiene que montar una adaptación de *Posesos* firmada por Akakia Viála, prima de los Autant-Lara. Para completar el reparto, mete a Eugène Ionesco en el papel de Stepan Trofimóvich. Albert Camus, quien se dispone a romper con Sartre y que prepara su propia adaptación de *Posesos*, acude a ver el espectáculo en compañía de María Casares.

Ahora, para un pequeño círculo del Barrio Latino, que cuenta, pese a no ser cliente del director de *Temps Modernes*, Ionesco es alguien. Sucesivamente escribe *La lección* para el Teatro de Bolsillo, *Las sillas* para el Teatro Lancry, *Víctima del deber* para el Teatro del Barrio Latino. En las puestas en escena de Jacques Mauclair y las escenografías de Jacques Noël ha descubierto a su Jovet y su Bérard. En 1957 Louis Malle, ya célebre por *El mundo del silencio* y *Ascensor al patíbulo*, adelanta el dinero necesario para volver a representar *Las sillas* en la Cornetilla. Una magnífica actriz, Tsilla Chelton, contribuye a imponer definitivamente la pieza.

Cada quién, así, en su sitio,
se mete, actúa y trabaja.

¿Premiar? Al corazón, yo diría.

La crítica desdeñosa que desearía aniquilar al pequeño dramaturgo, lo realza a su pesar. Y Ionesco tiene aliados en la prensa y las editoriales. Cosa divertida, una amiga de Simone de Beauvoir, Renée Saurel, empieza por apoyarlo en su crónica de *Temps Modernes*. Pronto se volverá en su contra. Jacques Lemarchand, lector de Gallimard, hace contrapeso en el *Figaro Littéraire* a los artículos desconcertados del *Figaro* cotidiano. La editora Nouvelle Revue Française trabaja en su favor: ya en 1954 aparece el teatro de Ionesco bajo la prestigiosa cubierta blanca. Jean Paulhan y Dominique Aury, acompañados de una escuadra de amigos, acuden a calentar la sala en las primeras representaciones.

Pero Ionesco debe batirse en dos frentes. La crítica orilla derecha lo llama aficionado y aprendiz, la crítica brechtiana recién nacida decide ver en él a un burgués desprovisto de conciencia de clase y carente del sentido de la Historia. Pugnaz, devuelve golpe por golpe y a menudo pone de su parte a quienes ríen. La querrela se extiende a la prensa inglesa. En 1956 representa en el Estudio de los Campos Elíseos el *Impromptu de Alma*. Maurice Jacquemont representa él mismo el papel de Ionesco, quien ha puesto en boca de sus críticos de am-

bas orillas, disfrazados de Doctores, frases extraídas directamente de sus artículos.

Esta ofensiva emprendida en la orilla derecha es sostenida por la reaparición de *Las sillas*. Esta vez es un triunfo. El 26 de abril, al día siguiente de la primera de las dos piezas, Jean Anouilh, en la primera página del *Figaro*, borra y rebasa todas las reservas de Jean-Jacques Gautier al comparar al Ionesco de *Las sillas* con Molière.

Apenas seis años después de sus comienzos en la bohemia, el refugiado rumano figura ya entre los clásicos franceses.

En 1960 *El rinoceronte* puede ser creado por Jean-Louis Barrault en uno de los dos grandes escenarios subvencionados, el Odeón-Teatro de Francia. Otros seis años y Eugène Ionesco ingresará, en compañía de Jean-Marie Serreau, en la Comedia Francesa, con *La sed y el hambre*. Esta rendición de la orilla derecha no debilita para nada la fidelidad de la orilla izquierda. A partir de 1957, la Cornetilla, con *La cantante calva* y *La lección* permanentemente en cartel, se ha vuelto objeto de una peregrinación tan estable como la visita a la Torre Eiffel. En 1970 Eugène Ionesco es recibido bajo esta cúpula por Jean Delay, en el sillón dejado por Jean Paulhan.

Diecisiete años antes, en 1953, en su discurso de recepción, Marcel Achard definía así la comedia: "Hacer reír en el teatro implica conocer a la gente."

Resumía así la evidencia de un arte hábil para representar las pasiones y los caracteres del hombre en sociedad y observado desde afuera aun en sus monólogos. Esta habilidad, la cual comparte Sartre pese a todo su genio metafísico, quiere quitársela de encima el teatro de la orilla izquierda en los años cincuenta. Por varios lados a la vez, sin haberse concertado, autores, escenificadores y actores procuran extender al arte dramático lo que antes han descubierto en poetas y novelistas: la experiencia interior. Esta expresión, inventada por Georges Bataille, designa una versión laica del ejercicio espiritual de los contemplativos y los místicos. Responde a una búsqueda literaria que en el siglo XX se ha convertido en la línea de cimas de nuestras letras. Caracteriza lo mismo la *Búsqueda* de Proust que *La velada con el señor Teste* de Valéry o *Mis propiedades* de Henri Michaux. Bien podría verse ahí una resurgencia moderna de los *Ensayos* de Montaigne, de las *Meditaciones* de Descartes, de los *Pensamientos* de Pascal. Es el género real francés. Antonin Artaud, en los años treinta, intentó en vano darle una equivalencia teatral.

Por diversas y contradictorias que fuesen esas experiencias interiores, tenían en común trasladar el centro de gravedad del espacio literario desde el hombre en sociedad, ciudadano o mundano, hasta el "yo", vuelto hacia adentro, espectador de las difíciles nupcias entre el espíritu y el cuerpo, y de su encuentro con el enigma

del mundo y del prójimo. Esta conversión del exterior al interior, del derecho al revés, había desde 1903 reorientado la mirada de los pintores. La experiencia interior les convenía tanto más cuanto que su arte no necesita palabras. Ahora bien, la literatura de la experiencia interior debía acabar —y Jean Paulhan fue de los primeros en notarlo— impacientándose con las palabras, mezcladas para su uso por el hombre social y mundano, y rebeldes a expresar la extrañeza de lo que observa silenciosamente la mirada de adentro. A primera vista, de todos los géneros literarios, el teatro era sin duda el más directamente expuesto a esta sospecha. Pero ¿por qué no volverlo contra sí mismo y hacer del escenario la exposición de este conflicto creador entre la verdad íntima y la resistencia de las palabras? El teatro no se compendia en las palabras, el escenario puede hacer surgir un espacio y un tiempo maleables, que la magia del comediante puede arrancar a la trivialidad cotidiana y social. ¿Por qué el escenario, totalmente vuelto monólogo interior, no permitiría compartir, en su lenguaje múltiple, ese inexpresable de adentro que topa con la chatura de las frases? En una serie de ensayos publicados después de la guerra, especialmente *El teatro y la existencia*, Henri Gouhier, cofrade de ustedes, mostró luminosamente que la esencia del teatro está mucho más cerca de la caverna de Platón que del espejo de Venecia.

Eugène Ionesco fue y siguió siendo toda la vida escritor de un *Diario íntimo*. Desde 1932 publicó fragmentos. Su *Diario en migas*, en 1964, inaugura toda una serie de publicaciones parciales. La experiencia interior que va registrando es espontáneamente dramática: está desgarrada entre dos polos, el pasmo insondable de hallarse en el mundo y la angustia de la muerte. Estos dos planteamientos violentos y elementales, comunes a todos los hombres y en todo tiempo, rebasan el poder de las palabras, se expresan más inmediatamente en sueños, en sucesiones de imágenes que ascienden de la infancia, en los juegos de fuerzas opuestas que estas imágenes revelan. Este material imaginario desemboca también en los mitos comunes a todos los pueblos. El "yo" vuelto hacia el interior, incluso antes de escribir, es él mismo el primer espectador de una dramaturgia íntima, que puede servir de materia para poesía de teatro. La colisión entre este universo interior y la trivialidad cotidiana, sus palabras, sus situaciones, sus convenciones gastadas, puede ella misma tornarse fuente de un humor que linda a la vez con lo trágico y lo cómico. La tradición llama grotesco a este humor. En 1950 se propendía más a hablar de lo absurdo.

Con *La cantante*, esa arlesiana del siglo XX, Ionesco ha descubierto pues que su experiencia interior, transportada al escenario, interpretada por actores, expuesta a espectadores, podía pasar del "yo" al "nosotros". Este "nosotros" no era el de la sociedad exterior sino un

"nosotros" en profundidad, un "nosotros" por dentro y que confiere al "yo" solitario del dramaturgo, en el sueño repartido entre la escena y la sala, la universalidad inesperada de un lugar común.

Esta poética nueva del escenario, según Ionesco no tardó en advertir, no carecía de consecuencias políticas. Mudando de centro de gravedad, descendiendo en el fuero interno, el teatro reinventado por Ionesco y su generación no rechazaba lejos de sí solamente el salón, incluso el salón donde hablan en *A puerta cerrada*, sino el foro de las propagandas al cual los brechtianos, para sentimiento de estos poetas, deseaban circunscribir el escenario. El hogar de la experiencia teatral, identificado con el de la experiencia interior, era para Ionesco, por cierto, el individuo que representa su destino, el "yo" irreducible a los sistemas de pensamiento, a los uniformes para reuniones o colectividades, y que hace de su propio drama el principio de una comunidad de una noche, por gracia del juego teatral. Ajena a los salones, esta poética de adentro lo era más todavía a los cuarteles, a los gulag.

Los dos primeros golpes maestros de Ionesco, *La cantante calva* y *La lección*, pueden pasar a justo título por herederos tardíos de los juegos dadaístas o surrealistas. En realidad tales técnicas están supeditadas en él a ejercicios liberadores. Se convida al espectador a la expulsión regocijada del bodrio de palabras que oprime su experiencia interior. La mecánica verbal que se descompone en escena tiene por efecto, en la risa, despertar al ser viviente que duerme nada más con un ojo en el fondo de cada espectador.

Por esta vía negativa, *Las sillas* proponen la más radical tabla rasa. Ionesco se alza a la altura del Goya de las *Viejas* y de los frescos alucinados de la *Casa del Sordo*. Del Foro moderno, heredero tonante y amañado de las antiguas Agora, Ecclesia y Curia, no queda, tras el análisis espectral que propone Ionesco, sino un par de viejos dementes en una isla desierta, que saca a escena para un auditorio ausente un orador que ha de pronunciar el mensaje salvador, sólo que este orador, cuando aparece, es sordomudo. Esta pesadilla enfureció a los primeros espectadores de la obra, antes de imponerse después, con un auditorio creciente en el mundo entero, como una meditación corrosiva acerca del divertimento pascaliano de las sociedades modernas, la mediatización general.

Pero este "yo" que aspira a volverse un "nosotros" en la experiencia teatral, y a escapar con ella de la impostura de las palabras muertas y los "nosotros" gregarios en que se coagulan, este "yo", pues, ¿tiene altura para inventarse a sí mismo sin traicionarse? ¡Cuánto ha perdido de su soberbia desde Descartes! Se ha descubierto suspendido sobre un abismo de asombro y de angustia, chapoteando en palabras vaciadas de sentido a fuerza de servir, impotente para descubrir una luz y una

palabra a la medida de su insomnio y de sus clamores en el desierto. Atado al cuerpo, sólo más cruelmente padece su condición mortal. Y sin embargo, aunque su experiencia interior se acerque más al monte de los Olivos que al monte Tabor, su testimonio, por humilde y tentante que se sepa, es de un orden infinitamente superior al anónimo feroz y a la armadura de los rinocerontes colectivos que procuran aplastarlo.

A partir de *Matador sin sueldo*, en 1958, Ionesco introduce en su dramaturgia el personaje modesto de Bérenger, que de hecho es una primera persona autobiográfica, con la cual se convida a los espectadores a que simpaticen. Nacido para los cuentos de hadas y descubriendo que es precipitado sin preparación en una pesadilla, Bérenger no encuentra menos la lucidez para descifrar fuera de sí mismo las maniobras de la Voluntad maligna que lo asedia, y para lanzarse vanamente en auxilio de su prójimo en peligro. Es el rey democrático moderno, exiliado, despojado, privado en todos los sentidos de la expresión; su dignidad se funda en su aceptación de nada saber ni nada poder, salvo nada ceder, ni para sí ni para su prójimo, a los saberes y poderes impostores.

Otra cima del teatro de Ionesco, *El rey se muere*, nos hace asistir a la muerte de Bérenger. Es la muerte de Luis XIV en negativo. Una ceremonia de despojo, un ejercicio de humildad, una lección de humanidad. Es la palabra que buscaba yo en mi intento de recobrar el sentido último que aquel cofrade de ustedes daba a su teatro. Rechazados cualquier pretensión, cualquier oropel, en los espasmos de la muerte, grotesca y lamentable, el rey de Ionesco confluye, despertándola, con la misma humanidad irreductible que Matriona, la heroína de Solzhenitsin.

En la vida, con tal que estuviese entre amigos y en confianza, Eugène Ionesco era la naturalidad en persona, la ocurrencia, la calidez y el encanto. Había descubierto en el teatro una comunidad dispuesta a compartir con él su verdad íntima. Encontró otra entre ustedes. Aquel "corazón tierno que odiaba a la nada vasta y negra" gustaba de reír y de hacer reír, a veces a carcajadas, y siempre a expensas propias. Hallaba la verdadera alegría en las amistades, así como en el amor de su mujer y su hija, consustanciales con su experiencia interior.

En los últimos textos que publica, especialmente en la *Búsqueda intermitente*, se diría que Ionesco-Bérenger interpreta él mismo *El rey se muere*. El horror a envejecer y morir, esa pasión que avergüenza y que el mundo moderno, que nada censura, se empeña en ocultar con toda clase de biombos, lo asume Eugène Ionesco públicamente como un ejercicio espiritual: es para él a la vez afirmación de caña pensante e impaciencia del pensamiento al no poder ni comprender ni amar ni rogar al Dios que desea. Su último escrito para el teatro, mantenida confidencial, es el libreto de un oratorio que con-

