

# *Estética de la risa*

## *Influencia de Bergson en la obra de Ionesco*

*Mercedes Giuffré y Jorge Martín*

### **1. Introducción**

En 1961, el crítico húngaro Martin Esslin publicó su ensayo *The Theatre of the Absurd*. En él, presentó y dio nombre a la nueva corriente de vanguardia cuyos autores más significativos fueron Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Jean Genet.

Entre las fuentes de esta vanguardia del Absurdo suele mencionarse la reforma teatral de Antonin Artaud, la literatura existencialista, el expresionismo alemán, y la crítica con respecto al individualismo y a la decadencia de la lengua devenida en su contrasentido: la incomunicación (crítica que ya se vislumbraba en la obra de Alfred Jarry<sup>1</sup>).

Sin embargo, pocos trabajos han explorado la importancia del pensamiento de Henri Bergson (en particular, de su obra *La risa*) detrás de los rasgos cómicos del Absurdo. Esto es, por consiguiente, lo que nos proponemos analizar en el presente artículo.

Nos centraremos en Eugène Ionesco, en cuya obra se manifiesta notoriamente lo cómico. Y de entre todas sus “anti-piezas”, nos referiremos a *La cantante calva*, *Las sillas* y *El rinoceronte*, por ser representativas de la totalidad de su producción.

### **2. Ionesco y el Teatro del Absurdo**

Eugène Ionesco (1909-1994), comenzó a escribir teatro después de la Segunda Guerra Mundial, a raíz de una experiencia que lo confrontó con lo absurdo de las fórmulas sociales y del lenguaje. En 1948, habiendo adquirido un método por

correspondencia para aprender inglés, el autor encontró la forma cómica y el tono para su primera pieza, *La Cantante Calva*. En sus propias palabras: “No aprendí inglés, pero sí verdades asombrosas, como, por ejemplo, que la semana tiene siete días, ... o que el suelo está debajo y el techo arriba”<sup>2</sup>.

A medida que las lecciones se complejizaban, aparecieron dos personajes: el señor Smith y su esposa, quienes, a pesar de estar casados, se presentaban entre sí y se informaban que tenían varios hijos, que vivían en Londres y que él era clérigo.

En todo ello, Ionesco encontró una situación cómica de forma dialogada que volcaría en su primera obra, antes mencionada, a la que además subtítulo “anti-pieza”.

Según el autor, la anti-pieza rompe con la concepción clásica realista (obras que Ionesco denominaba “teatro de boulevard”). Las formas de la comedia son utilizadas en la anti-pieza en un sentido trágico, produciendo en el espectador una risa que no es catárquica (esto es, liberadora) sino angustiante, puesto que aquél reconoce en lo risible su propia condición. La risa de las anti-piezas irrita e impele a la acción o, al menos, a la reflexión.

En línea con la reforma de Artaud, la intención de las anti-piezas es la de empujar al teatro más allá de ese interregno en el que habita donde no es del todo drama ni del todo literatura; poner en evidencia sus artilugios y despojarlo de todo accesorio inútil para recuperar su sentido metafísico, sus raíces naturales. Y, a la vez, ataca el conformismo de la clase media, cómoda en sus fórmulas vacías y en sus rituales, pero sin un propósito en la vida, sin un sentido, y sin un pensamiento crítico.

Para Ionesco, el teatro “No [debe] ocultar los artificios, sino volverlos todavía más visibles, deliberadamente evidentes, ir hasta el fondo de lo grotesco, la caricatura, más allá de la pálida ironía, de las ingeniosas comedias de salón... Una comicidad sin finura, excesiva. Retornar a lo insostenible, llevar todo al paroxismo, allí donde están las fuentes de lo trágico. Hacer un teatro de violencia, violentamente cómico, violentamente dramático... El teatro reside en la exageración extrema de los sentimientos, exageración que disloca la chata realidad cotidiana. También dislocación, desarticulación del lenguaje”<sup>3</sup>.

### 3. Bergson y *La risa*

Henri Bergson (1859-1941) publicó en 1900 una pequeña obra titulada *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Este texto ocupa un lugar importante en su producción filosófica. Por un lado, recapitula las conclusiones principales de

sus dos libros anteriores (*El ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia y Materia y memoria*) y, por otro, anticipa en forma de esbozo algunos pensamientos que van a desarrollarse en sus escritos siguientes (*La evolución creadora y Las dos fuentes de la moral y de la religión*).

En *Le rire* el filósofo busca responder fundamentalmente dos preguntas claves: ¿de qué nos reímos? y ¿por qué nos reímos? La risa puede ser provocada por diversas causas, puesto que posee, como muchos otros gestos humanos, múltiples funciones. Es por eso que Bergson restringe su estudio a lo cómico como fuente de lo risible, tal como indica el subtítulo de la obra<sup>4</sup>.

Desde el punto de vista metodológico, Bergson evita proponer una fórmula simple que se aplique a todo lo que hace reír. Esto último equivaldría a asumir una postura intelectualista, según la cual lo cómico se reduciría a una esencia universal y estática. Él prefiere concebir la fantasía cómica como algo viviente, que crece y se desarrolla en múltiples direcciones. Su método intuitivo consiste más bien en pretender que hay un cierto número de efectos risibles dominantes, que se reducen a una fórmula relativamente simple o flexible. Lo cómico de estos efectos repercute sobre otros que se les asemejan por algún lado; luego, sobre otros que se les asemejan sin por esto parecerse siempre a los primeros. Y así en forma sucesiva, de modo indefinido<sup>5</sup>.

En 1896 apareció *Materia y memoria*. Allí, el autor sostenía una postura dualista en relación con la naturaleza humana, en la medida en que reconocía la existencia del cuerpo y del espíritu. Al mismo tiempo, buscaba superar las dificultades teóricas que siempre ha suscitado el dualismo antropológico, mediante el estudio de la relación entre ambos con un ejemplo preciso: el de la memoria. Una de las conclusiones de esta obra, es que la actividad espiritual desborda a nuestro cuerpo (incluido el cerebro), pero que el correcto funcionamiento de éste es indispensable para el normal desarrollo de nuestro espíritu. Es decir, que si se relaja la tensión propia de la orientación motora de nuestro sistema nervioso, nuestra vida psíquica corre peligro en tanto se separa de la *atención a la vida* (la ruptura del equilibrio en la adaptación a la situación que se vive presenta, a su vez, diversos grados: algunos superficiales y no riesgosos, puesto que son pasajeros, como el *déjà vu* y el sueño, y otros, más profundos, que pueden implicar la enajenación mental).

En *La risa*, Bergson retoma estas ideas y sostiene que es cómico todo aquello que implica una distracción de la vida. Siguiendo la tesis de *Materia y memoria*, según la cual hay diversos <planos de conciencia>, el filósofo analiza cómo la falta de tensión y elasticidad va dominando la naturaleza humana de lo más superficial a lo más profundo (cuerpo, espíritu y carácter). Precisamente, esta rigidez mecánica y este automatismo progresivo se reflejan en el movimiento interno del libro en sus tres capítulos. El primero de ellos estudia lo cómico de las formas y de

los movimientos, el siguiente lo cómico de la situación y de las palabras, y el último lo cómico de los caracteres.

Desde el comienzo del texto, el autor le otorga a la risa una función social: es un gesto físico y colectivo que utiliza la vida para castigar el comportamiento cómico, aquel que se aísla y no se adapta a las normas de la comunidad. De este modo, Bergson retoma una antigua tradición (presente en Horacio, Molière, y otros) que se encarna en el conocido adagio latino *castigat ridendo mores* (corrige las costumbres riendo).

Para el filósofo, la comedia tiene una naturaleza mixta, si se tiene en cuenta su orientación pragmática. La risa no depende de la estética pura, puesto que no es completamente desinteresada; tiene una finalidad utilitaria que es humillar y corregir, y, en este sentido, pertenece a la vida. Pero, por otro lado, tiene algo estético, puesto que busca agradar. Lo cómico nace cuando la sociedad y las personas comienzan a tratarse como si fueran un espectáculo, verdaderas obras de arte. Es decir, que la comedia se encuentra entre la vida y el arte.

Hacia el final de la obra, Bergson destaca un aspecto más amargo de la naturaleza de la risa, que lo acerca a la postura de Thomas Hobbes<sup>6</sup>. Tal como hemos señalado, con este gesto social la comunidad se venga de las libertades que una persona se ha tomado con ella. En este sentido, la risa no es benévola porque devuelve mal por mal. El que ríe manifiesta cierto orgullo personal y cierta crueldad hacia su semejante, lo cual se agrava con el hecho de que, muchas veces, este gesto castiga a los inocentes e, incluso, a los virtuosos, no siendo su finalidad intimidar a lo inmoral, sino únicamente a lo insociable.

A partir de estas breves notas que hemos indicado, y que sintetizan a grandes rasgos los principales planteos de *La risa*, podemos señalar que Bergson incursiona en este libro en el terreno de la psicología, la sociología, la filosofía del arte y la moral<sup>7</sup>.

Según él, una de las principales virtudes del método que utiliza en esta obra consiste en determinar los *procedimientos de fabricación* de lo cómico. Veremos, entonces, cuáles son los principales a partir del modo en que Ionesco los ha incorporado en la producción de sus propias creaciones artísticas.

## **4. La risa en Ionesco**

### **4.1. Lo cómico de las formas<sup>8</sup>**

Bergson comienza estudiando lo cómico en su nivel más simple: las formas. Enuncia que ciertas deformidades resultan cómicas, pues en ellas el cuerpo adquiere rigidez, y en el proceso pierde la flexibilidad y la gracia de la persona. En

*El Rinoceronte* (ER), Ionesco relata la transformación de Juan en una bestia que se va endureciendo y volviendo agresiva (alegoría de la deshumanización):

“**Berenguer.** A menudo, tiene uno la impresión de haberse dado un golpe, cuando le duele la cabeza. (*A cercándose a Juan.*) Si te hubieses dado un golpe, tendrías la frente hinchada. (*Examinando a Juan.*) Pues, sí, tienes la frente hinchada, un bulto...

“**Juan:** ¿Un bulto?

“**Berenguer.** Muy pequeño. (...) Tienes muy mala cara. Se te ha puesto la piel verdosa. (...) Tienes la respiración ruidosa. ¿Te duele la garganta? (...) Parece que se te hinchan las venas. Las tienes muy salientes. (...) Tienes la piel... (...) Se te va poniendo verde (...) Parece cuero. (...) ¿Qué dices?

“**Juan:** No digo nada. Hago Brrrr... Me divierte”. (ER II,2)

## 4.2. Lo cómico de los movimientos

### 4.2.1. La repetición<sup>9</sup>

Todo movimiento del cuerpo humano es risible en la medida en que nos sugiere la idea de algo automático. De esta noción, extrae Bergson su célebre fórmula de lo mecánico aplicado sobre lo vivo. Teniendo en cuenta que para él la vida es una evolución creadora, no debería existir la repetición. Por lo tanto, esta implica una automatización de la vida. En *La cantante calva* (CC) los personajes (dos matrimonios burgueses) se han mecanizado de manera tal que sus acciones son repetitivas:

“*Llaman a la puerta de entrada.*

**Sr. Smith:** Llaman.

**Sra. Smith:** Debe ser alguien. Voy a ver. (*Va a ver. Abre y vuelve.*) Nadie. *Se sienta otra vez. (...) Suena la campanilla.*

**Sr. Smith:** Llaman otra vez.

**Sra. Smith:** Debe ser alguien. Voy a ver. (*Va a ver. Abre y vuelve.*) Nadie. *Vuelve a su asiento. (...) Suena la campanilla.*

**Sr. Smith:** Llaman.

**Sra. Smith:** Yo no voy más a abrir.

**Sr. Smith:** Sí, pero debe ser alguien.

**Sra. Smith:** La primera vez no había nadie. La segunda vez, tampoco. ¿Por qué crees que habrá alguien ahora?” (LCC , 7).

### 4.2.2. Lo ceremonioso<sup>10</sup>

Bergson concibe a la sociedad como un ser viviente. Las ceremonias son al cuerpo social lo que la ropa es al cuerpo individual: algo rígido, grave, ya hecho, que desentona con la ligereza interior de la vida. Ionesco, por su parte, lleva al extremo las maneras ceremoniales, incluso dentro del matrimonio, para denunciar la agonía de los vínculos vacíos, en la sociedad contemporánea:

*“La señora y el señor Martin se sientan el uno frente al otro, sin hablarse. Se sonríen con timidez.*

**“Sr. Martín** (*el diálogo que sigue debe ser dicho con una voz lánguida, monótona, un poco cantante, nada matizada*): Discúlpeme, señora, pero me parece, si no me engaño, que la he encontrado ya en alguna parte.

**“Sra. Martín:** A mí también me parece, señor, que lo he encontrado en alguna parte”. (LCC, 4).

#### 4.2.3. El reglamento administrativo<sup>11</sup>

Retomando la idea de lo mecánico aplicado sobre lo vivo, Bergson concibe al funcionario como una máquina simple que responde automáticamente, sin tener en cuenta las situaciones imprevistas, ateniéndose a una reglamentación que se superpone a la indeterminación de la vida. En ER, los funcionarios buscan someter toda situación, por inverosímil que ésta sea, al marco preestablecido por su oficio:

*“La señora Boeuf (...) mira atentamente, durante unos instantes al rinoceronte que da vueltas, abajo. De pronto, lanza un grito terrible.*

**“Sra. Boeuf:** ¡Dios mío! ¡Es posible!

**“Berenguer:** ¿Qué le sucede?

**“Sra. Boeuf:** ¡Es mi marido! Boeuf, mi pobre Boeuf. ¿Qué te ha pasado?

*(...) El rinoceronte responde con un berrido violento, pero cariñoso.*

**“Sr. Papillón:** ¡Esta sí que es buena! ¡Ahora sí que lo despido!

**“Daisy:** ¿Cómo pagar los seguros en semejante caso? (...)

**“Sr. Papillón:** Jurídicamente, ¿qué se puede hacer?

**“Dudard:** Hay que preguntar a lo contencioso.” (ER II,1)

#### 4.2.4. El peso del cuerpo en la humanidad del personaje<sup>12</sup>

Según Bergson, en toda situación en la que está en juego el aspecto espiritual de una persona, y se llama la atención sobre su naturaleza física, aparece un elemento cómico. Nuestra tensión pasa bruscamente del alma al cuerpo con su carácter pesado y sólido que la limita. En la escena final de *Las Sillas* (LS), el orador encargado de transmitir el gran mensaje de vida del anciano que se ha suicidado, encuentra impedimentos físicos para expresarse:

*“El orador, que ha permanecido inmóvil e imparable durante la escena del sui-*

*cidio 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 suturales 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 (...) Luego, descontento, borra con gestos bruscos los signos trazados y los sustituye con otros, entre los que se distingue, entre mayúsculas: AADIOS ADIOS APA". (LS Acto único).*

#### 4.2.5. El *crescendo* <sup>13</sup>

De acuerdo con el filósofo, toda vez que una persona se asemeja a una cosa o a una máquina, tal parecido nos produce risa. Especialmente, cuando aquélla va adquiriendo un ritmo progresivamente acelerado. Esta situación se refleja en la siguiente escena de LS:

**“El Viejo:** ¡Más gente!

*Otro campanillazo.*

**“La Vieja:** ¡Más gente!

*Vuelve a sonar la campanilla, y luego otras y otras veces. El Viejo se siente agobiado. Las sillas, vueltas hacia la tarima, con los respaldos hacia la sala, forman hileras regulares que van aumentando (...). El Viejo va a la puerta nº 4, la Vieja sale por la puerta nº 3 y vuelve por la nº 2. El Viejo va a abrir la puerta nº 7, la Vieja sale por la nº 8 y vuelve por la nº 6 con las sillas, etc., con el fin de dar la vuelta al escenario y utilizar todas las puertas. (...)*

**“La Vieja** (con sillas): ¡Vaya...vaya! Son demasiados... Son verdaderamente demasiados, demasiados. ¡Vaya, vaya!

*Se oyen afuera cada vez más fuertes y cada vez más cercanos los deslizamientos de las embarcaciones en el agua; todos los ruidos llegan ahora de los bastidores. La Vieja y el Viejo continúan el movimiento antes indicado; abren puertas y traen sillas. Toques de campanilla. (...)*

**“El Viejo:** ¡Más gente! ¡Sillas! ¡Más gente! ¡Sillas! Entren, entren, señores y señoras... Semiramis, más de prisa... Te ayudaría de Buena gana...” (LS)

### 4.3 Lo cómico de la situación

#### 4.3.1 El muñeco de resortes<sup>14</sup>

Este juguete implica el conflicto de dos terquedades: la del que abre y cierra la caja, y la del muñeco que se expande y contrae. El mismo mecanismo de resorte que se tensa y se afloja en forma sucesiva se encuentra en los diálogos de los personajes de Ionesco:

“**El bombero:** En fin, ¿de qué se trata?”

“**Sra. Smith:** Mi marido pretendía...”

“**Sr. Smith:** No, eras tú la que pretendías.

“**Sr. Martín:** Sí, era ella.

“**Sra. Martín:** No, era él.” (LCC, 8)

#### 4.3.2 La bola de nieve<sup>15</sup>

En este mecanismo lúdico, hay un encadenamiento de efectos que se van sucediendo cada vez más rápido, de manera que la causa, insignificante al principio, desemboca en un resultado imprevisto. Este recurso es utilizado por Ionesco en ER:

“**El lógico:** (*Entrando a toda prisa por la izquierda.*): ¡Un rinoceronte, a toda marcha, por la acera de enfrente! (...)

“*Se oye un “¡Ah!” lanzado por una mujer. Ésta aparece. Corre hasta el centro del escenario; es la Señora que va de compras con su cesta al brazo, en cuanto llega al centro del escenario, deja caer la cesta; las provisiones se desparan por el suelo, y una botella se rompe, pero ella no suelta al gato que sujeta con el otro brazo.*

**La señora que va de compras:** ¡Ah! ¡Oh! (*El Caballero anciano, elegante, entra por izquierda siguiendo a la Señora, se precipita a la tienda, a cuya puerta están los Tenderos, los atropella y entra, mientras el Lógico va a aplastarse contra el muro del fondo, a la izquierda de la entrada de la tienda.*) (ER I)

#### 4.3.3. Lo reversible y la inversión de los roles<sup>16</sup>

A diferencia del progreso que implica la vida, lo propio de una combinación mecánica es su carácter reversible; las situaciones devienen circulares a pesar de sus desarrollos y peripecias.

En cuanto al segundo procedimiento, este consiste en generar una escena cómica haciendo que la situación se dé vuelta y los papeles sean invertidos. Ambos pueden encontrarse en la didascalía final de LCC:

“*Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora Martín están sentados como los Smith al comienzo de la obra. Ésta vuelve a empezar esta vez con los Martín que dicen exactamente lo mismo que los Smith*



en la primera escena, mientras se cierra lentamente el telón.” (LCC 11)

#### 4.4. Lo cómico de las palabras

Bergson considera que hay una correspondencia entre lo cómico de las acciones y de las situaciones y lo cómico de las palabras. Por eso, encontramos las mismas formas de lo cómico que hemos analizado proyectadas en el plano de las palabras. A su vez, teniendo en cuenta que muchas veces lo cómico verbal se confunde con lo cómico del carácter, indicamos en este apartado únicamente algunos recursos cómicos utilizados por Ionesco.

##### 4.4.1. La idea absurda<sup>17</sup>

Para el filósofo, siempre resulta cómico verter una idea absurda en una frase consagrada. Este recurso, al estar estrechamente vinculado con determinada lengua, suele perderse al ser traducido a otro idioma. Ionesco, por ejemplo, juega con el siguiente proverbio francés: *Donner un œuf pour avoir un bœuf* [Dar un huevo para tener un buey], que quiere decir que hay que hacer un pequeño presente con la esperanza de recibir uno más considerable. En LCC Ionesco hace referencia al dicho, el cual pasa desapercibido en la traducción española:

“**Sr. Martín:** Celui qui vend aujourd’ hui un bœuf, demain aura un œuf” (LCC, XI)

[**Sr. Martín:** El que vende hoy un buey, tendrá mañana un huevo]

##### 4.4.2. La materialidad de la metáfora<sup>18</sup>

La mayoría de las palabras tiene un sentido físico y otro espiritual, según se las considere en su acepción propia o figurada. En cuanto fijamos la atención sobre la materialidad de una metáfora, sostiene Bergson, la idea expresada resultará cómica. Esto se percibe en el siguiente pasaje de LS:

“**El Viejo:** ¿Quiere que recuperemos el tiempo perdido? ¿Se puede todavía? ¿Se puede todavía? ¡Ah, no, ya no se puede! El tiempo ha pasado tan rápidamente, como el tren. Ha trazado rieles en la piel”. (LS).

##### 4.4.3. Inversión de una frase<sup>19</sup>

De acuerdo con el autor de *La risa*, al oír una frase, los cómicos buscan generar un sentido jocosos dándola vuelta. Ionesco utiliza este recurso en LCC:

“**Sra. Smith:** Los ratones tienen cejas, las cejas no tienen ratones.

**Sra. Martín:** ¡Toca mi toca!

**Sr. Martín:** ¡Tu toca de loca!

**Sr. Smith:** La toca en la boca, la boca en la toca.

**Sra. Martín:** Disloca la boca.

**Sra. Smith:** Emboca la toca.

**Sr. Martín:** Emboca la toca y disloca la boca”. (LCC 11)

#### 4.5. Lo cómico de los caracteres

##### 4.5.1. La vanidad<sup>20</sup>

Según Bergson, la vanidad es una disposición de carácter idealmente cómica. La risa es el remedio específico para este defecto fruto de la vida social. En ER observamos la vanidad del lógico:

“**El Lógico:** Señores, perdonen que intervenga. Esa no es la cuestión. Permita que me presente. (...)”

**La Señora:** ¡Es un Lógico!

**El dueño del café:** ¡Oh! ¡Es Lógico!

**El caballero anciano:** ¡Mi amigo, el Lógico!

**Berenguer:** Encantado, señor.

**El Lógico:** (*Sin interrumpirse*): ...Lógico profesional: aquí está mi carta de identidad.

**Berenguer:** Muy honrado, señor.

**El Tendero:** Nos sentimos muy honrados.” (R I)

##### 4.5.2. La lógica profesional<sup>21</sup>

Para el filósofo, hay formas de razonar que se aprenden en ciertos medios y son válidas para estos, pero falsas para el resto del mundo. El contraste entre la lógica particular y la universal genera efectos cómicos. En la obra que acabamos de citar encontramos nuevamente al personaje del lógico, quien utiliza mecánicamente silogismos para extraer disparatadas conclusiones:

“**El Lógico:** ¡He aquí, pues, un silogismo ejemplar! El gato tiene cuatro patas. Isidoro y Fricot tienen cada uno cuatro patas. Ergo, Isidoro y Fricot son gatos.

**El caballero:** Mi perro también tiene cuatro patas.

**El Lógico:** Entonces, es un gato. (...)”

**El caballero anciano:** Así, pues, lógicamente, mi perro sería un gato.

**El Lógico:** Lógicamente, sí. Pero lo contrario es también verdad. (...) Otro silogismo: Todos los gatos son mortales. Sócrates es mortal. Ergo, Sócrates es un gato.

**El caballero anciano:** Y tiene cuatro patas. Es verdad. Yo tengo un gato que se llama Sócrates.” (R I)

##### 4.5.3. Distensión de las reglas del razonamiento<sup>22</sup>

Bergson no cree, como Théophile Gautier, que lo absurdo es la causa de lo cómico. Como ya hemos indicado, él cree que radica más bien en la falta de atención a la vida, no siendo lo absurdo sino un efecto que se desprende de esta distracción. Ahora bien, una de las manifestaciones del relajamiento de la atención a la vida, es el sueño. Por eso, Bergson sostiene que el absurdo cómico es de la misma naturaleza que el de los sueños. Cuando soñamos, seguimos razonando, pero las reglas del razonamiento se han relajado, de tal modo que las frases y los pensamientos adquieren significaciones bizarras. Este es un recurso muy frecuente en Ionesco, por ejemplo en el siguiente pasaje de LCC:

“**Sr. Smith:** Un médico concienzudo debe morir con el enfermo si no pueden curarse juntos. El capitán de un barco perece con el barco, en el agua. No le sobrevive.

**Sra. Smith:** No se puede comparar a un enfermo con un barco.

**Sr. Smith:** ¿Por qué no? El barco tiene también sus enfermedades; además, tu doctor es tan sano como un barco; también por eso debía perecer al mismo tiempo que el enfermo, como el doctor y su barco.

**Sra. Smith:** ¡Ah! ¡No había pensado en eso! ... Tal vez sea justo... Entonces, ¿cuál es tu conclusión?

**Sr. Smith:** Que todos los doctores no son más que charlatanes. Y también todos los enfermos. Sólo la marina es honrada en Inglaterra.

**Sra. Smith:** Pero no los marinos

**Sr. Smith:** Naturalmente” (LCC 1).

#### 4.5.4. Obsesiones

Es frecuente, también, que en diversos sueños muy diferentes reaparezca una misma imagen que se repite. Así, sostiene Bergson, hay obsesiones cómicas que se asemejan a las obsesiones del sueño. Estos efectos de repetición son frecuentes en las obras de Ionesco. Por ejemplo, en LS, la vieja tiene la idea fija de que su esposo podría haber llegado a ser jefe de algo, si se hubiera esforzado, y lo expresa como una letanía:

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

#### 4.5.5. Escisión de la personalidad<sup>23</sup>

Un rasgo compartido por la demencia y el sueño es la escisión de la personalidad. En numerosos sueños, hay dos personas que son una sola, y que permanecen

no obstante distintas. Por lo general, uno de los personajes es el que sueña, de modo tal que es él y no es él. Este recurso onírico también es utilizado por Ionesco:

“**La Vieja** (*Al fotograbador, haciendo carantoñas grotescas. En esta escena, se mostrará cada vez más grotesca, enseñará las gruesas medias rojas, levantará sus numerosas faldas, hará ver una enagua llena de agujeros, descubrirá su viejo pecho; luego, con las manos en las caderas, echará la cabeza hacia atrás mientras lanza gritos eróticos, separará las piernas y reirá como una vieja puta. Esta actitud, muy distinta de la que ha mantenido hasta el presente y de la que mantendrá luego, y que revela una personalidad oculta de la Vieja, cesará bruscamente*).” (LS)

## 5. Conclusión

En vistas de lo antes mencionado, podemos afirmar con fundamento que existen relaciones de semejanza y de diferencia entre las obras de Ionesco y *La risa* de Bergson<sup>24</sup>. En cuanto a lo primero, ambos comparten la idea de una contraposición de lo mecánico y lo viviente. Ionesco, en sintonía con el filósofo<sup>25</sup>, denuncia la pérdida de la identidad del ser humano, destacando particularmente su transformación en una función que lo empuja al aislamiento y a la incomunicación.

En cuanto a las diferencias, cabe destacar que la mayor parte de la producción filosófica de Bergson es anterior a la Primera Guerra Mundial, y su tono es, en general, de carácter optimista. Por el contrario, la obra de Ionesco se inspira en la sociedad europea posterior a la Segunda Guerra Mundial (que se percibe como una estructura agonizante).

Como un movimiento que tercia entre los dos autores, se encuentra la filosofía existencialista, que extrajo del pensamiento de Bergson el interés por lo concreto y el rechazo del intelectualismo. Por su parte, la dramaturgia de Ionesco refleja el sentimiento de angustia que se ha apoderado del individuo, tema ya tratado por los principales referentes existencialistas, aunque no contemplado en la propuesta bergsoniana.

## Bibliografía

- BERGSON, Henri. *Correspondances*, Paris, PUF, 2002.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Présentation par Frédéric Worms. Dossier critique par Guillaume Sibertin-Blanc, Paris, PUF, 2007.

- BERGSON, Henri. *Mélanges*, Paris, PUF, 1972.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor, 1961.
- HOBBS, Thomas. *Leviatán*. (Traducción de Carlos Mellizo) Barcelona. Altaya. 1994.
- IOANI, Monica. “Bergson et la thérapie du rire chez Ionesco”, *Annales Universitatis Apulensis*. Vol. II. Págs. 95-102. 2007,
- IONESCO, Eugène. *El rinoceronte*. (Traducción de María Martínez Sierra). Buenos Aires. Losada. 2005.
- IONESCO, Eugène. *La cantante calva*. (Traducción de Luis Echávarri) Buenos Aires. Losada. 2004.
- IONESCO, Eugène. *Las sillas*. (Traducción de María Martínez Sierra) Buenos Aires. Losada. 2004.

## Notas

- 1 Alfred Jarry, autor de fines del siglo XIX y comienzos del XX, fundó una “religión” de lo absurdo denominada “Patafísica”, la cual sugiere a los hombres soportar este mundo a través de las alegrías ofrecidas por el arte. Patafísicamente, la gravedad y lo serio son aún formas del humor. Jarry fue alumno de Bergson en el liceo Henri IV, entre 1891-1892. De 1951 a 1973, Ionesco fue miembro del *Collège de Pataphysique*, fundado por los seguidores de Alfred Jarry, y publicó varios artículos en su revista *Cahiers*. Cf. el artículo de Ioani citado en la bibliografía final
- 2 Cf. Ionesco, “La tragedia del lenguaje” *Spectacles*, nº2, (Citado por Esslin. *Op. cit.* Pág. 87) París. Julio 1958.
- 3 Conferencia, en *N.R.F* (1958) Incluida en la edición de *La cantante calva*. Buenos Aires. Editorial Losada. 1997.
- 4 Cf. Carta de Bergson a J. Reinach (8 de mayo de 1920) en *Correspondances*. Págs. 907-908.
- 5 Cf. Carta de Bergson a E. Faguet (3 de octubre de 1904). en *Mélanges*. Págs. 631-637.
- 6 “La gloria repentina es la pasión que produce esos gestos llamados RISA, y es causada por un acto propio que agrada a quienes lo hacen, o por la percepción de alguna deformidad en los demás que, por comparación, hace que los que se rien experimenten una repentina autocomplacencia. Esta pasión es muy común en quienes son conscientes de poseer muy pocas facultades, y se ven forzados a mantener su propia autoestima fijándose en las imperfecciones de otros hombres. Por lo tanto, reírse mucho de los defectos de los demás es señal de pusi-

- lanimidad. Pues es característico de las mentes insignes ayudar a otros a librarse del ridículo y compararse a sí mismas solo con las mejores dotadas” (*Leviatán*, tomo I, Pág. 55).
- 7 Cf. La Presentación de Frédéric Worms a la edición crítica de *Le Rire*. Pág. 5-13.
  - 8 Cf. *Le Rire*. Pág. 17 y ss.
  - 9 Cf. *Op. cit.* Págs. y 22 y ss.
  - 10 Cf. *Op. cit.* Págs. 34-35.
  - 11 Cf. *Op. cit.* Págs. 35 ss.
  - 12 Cf. *Op. cit.* Págs. 38 ss.
  - 13 Cf. *Op. cit.* Págs. 44 y ss. Sobre este tema dice Ionesco: “Me he sorprendido de ver que había una gran semejanza entre Feydeau y yo...no en los temas, no en los motivos; sino en el ritmo y la estructura de las obras. En la disposición de una obra como *La puce à l'oreille*, por ejemplo, hay una suerte de aceleración vertiginosa en el movimiento, una progresión en la locura; yo creo ver ahí mi obsesión de la proliferación. Lo cómico quizá está ahí, en esta progresión desequilibrada, desordenada del movimiento. Hay una progresión en el drama, en la tragedia, una suerte de acumulación de los efectos. En el drama, la progresión es más lenta, mejor frenada, mejor dirigida. En la comedia, el movimiento parece escapar al autor. Él no conduce más la maquinaria, es conducido por ella. Quizás es ahí que reside la diferencia. Lo cómico y lo trágico. Tomad una tragedia, precipitad el movimiento, tendréis una obra cómica: vaciad a los personajes de todo contenido psicológico, tendréis aun una obra cómica; haced de vuestros personajes gente únicamente social, tomados en la <verdad> y la maquinaria sociales, tendréis de nuevo una obra cómica...tragi-cómica”. *Notes et contre-notes*. Paris. Gallimard, Pág .305. Citado en la edición crítica de *Le rire*. Pág. 344 . 1966
  - 14 Cf. *Op. cit.* Págs. y53 y ss.
  - 15 Cf. *Op. cit.* Págs. 61 y ss.
  - 16 Cf. *Op. cit.* Págs. 63 y ss.
  - 17 Cf. *Op. cit.* Págs. 85 y ss.
  - 18 Cf. *Op. cit.* Págs. 87 y ss.
  - 19 Cf. *op. cit.* Pág. 91.
  - 20 Cf. *Op. cit.* Págs 131 y ss.
  - 21 Cf. *Op. cit.* Pág. 138.
  - 22 Cf. *Op. cit.* Págs. 143-144.
  - 23 Cf. *Op. cit.* Págs. 146-147.
  - 24 Es preciso aclarar que en el presente artículo no hemos desarrollado las otras influencias del dramaturgo.

---

25 Ionesco menciona a Bergson en una entrevista: “Para volver al mecanismo de Feydeau: he leído recientemente, en forma atenta, una de sus piezas, *La puce à l’oreille*. Apenas me acuerdo de la intriga. Lo que era interesante, en efecto, era su mecánica. Se ha hablado mucho del mecanismo de Feydeau: quizá no se lo ha estudiado suficientemente. Se ha dicho también que Feydeau había hecho una crítica, o cuadros penetrantes de las costumbres de su época. En realidad, el contenido de su obra está desprovisto de interés; estúpido. Su mecanismo es interesante: mecanismo de la proliferación, de la progresión geométrica, mecanismo por mecanismo. Todos conocemos de Bergson al menos una frase célebre: <lo cómico es lo mecánico aplicado sobre lo vivo>. En Feydeau, es primero (en *La puce à l’oreille*) lo vivo y un poco de mecánica; luego queda una mecánica sola, loca, descompuesta. Un desajuste mecánico, es una mecánica que marcha demasiado bien, tan bien que todo no es más que mecánica, si ella se apodera de todo, el mundo entero no es más que una mecánica. Yo compruebo que se encuentra esto en mí, que en *Les chaises* hay un desajuste mecánico; *Le Nouveau locataire* también, es un desajuste mecánico; en *La leçon*, hay un desajuste del lenguaje” (*Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Claude Bonnefoy*, 1996, Gallimard, Paris. Citado en la edición crítica de *Le rire*, pp. 344-345).

