

De la comedia del disparate al teatro del absurdo

Cécile VILVANDRE DE SOUSA
Universidad de Castilla-La Mancha

Como ya anunciaba el crítico literario Sito Alba en su “Carta de París” publicada en la revista *Teatro* en 1956, hablando de Ionesco, decía que su humor podría relacionarse con el producido por *La Codorniz* y con obras como *Tres sombreros de copa*. Con la diferencia de que en Ionesco, el absurdo estaba llevado al extremo; El desorden dado estaba perfectamente estudiado y medido. No se trataba de una obra absurda, sino de una obra sobre el mundo absurdo. Añade el crítico:

Tiene grandes aciertos en el puro juego de las ideas y del lenguaje. En ocasiones, sus frases son verdaderas greguerías” que Gómez de la Serna define como la suma del humorismo y de la metáfora y “el atrevimiento a definir lo que no puede definirse¹.

En los años cincuenta, entre los informes redactados por los censores del régimen franquista resaltaba el carácter incoherente de su teatro cuyos chistes verbales se interpretaron como mero juego gratuito. En la breve exposición del argumento de la primera obra de Ionesco, *La Cantante calva* estrenada en 1950, que redactó el censor E. Morales de Acebo en 1955, encontramos:

Todo se reduce a diálogos de humor moderno –codornicesco- entre un matrimonio que invitó a comer a otro y se comió la comida antes de la llegada de los invitados. Se cuentan fábulas. Interviene un bombero para decir toninadas, y acaban todos perfectamente imbéciles. Valor puramente literario: ni asomo. Valor teatral: para perturbados. Matiz político: no. Matiz religioso: no. Juicio general que merece al censor: Seguimos ignorando quien es este Ionesco y si es anterior a Tono o posterior. Sin embargo, nuestro Tono, comparado con él, es William Shakespeare².

A través de estas referencias, podemos observar como en España, en los años cincuenta, la primera etapa teatral ionescuana fue enseguida emparentada con la tradición del humor codornicesco. Por otro lado Ionesco juzgó como sigue la primera obra de Mihura que se estrenó en París en 1958:

Los *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, tiene la ventaja de poder unir el humor a lo trágico, la verdad profunda a la gracia, que, en tanto que es elemento caricaturesco, subraya y hace destacar, agrandándola, la verdad de las cosas. El estilo irracional de esta pieza puede desvelar, mejor que el racionalismo formal o la dialéctica mecánica, las contradicciones del espíritu humano, la estupidez y el absurdo. La fantasía es reveladora; es un método de conocimiento: todo lo imaginario es verdad; nada es verdad si no es imaginario³.

¹ S. Alba (1956). “Carta de París”. Revista *Teatro* nº18. Madrid, pág. 44.

² Informe de censura del montaje de *La Cantante calva* por *El Pequeño Teatro de Madrid*, expediente nº193/55, fecha 5/VII/55.

³ E. Ionesco (1959). “El humor negro contra la mixtificación”. *Primer acto*, núm. 7, marzo-abril, pág. 63.

Veamos pues cual era la preceptiva de este teatro nuevo como se le ha llamado y más específicamente la preceptiva ionesquina.

1. El teatro de vanguardia

El término vanguardia tiene su origen en la palabra francesa *avant-garde*, que es un término militar. Se define como la parte de una fuerza armada que va delante. En literatura, por lo general, la vanguardia hace su aparición durante un periodo de gran tensión o conmoción –social, política, religiosa o filosófica- y la primera mitad de nuestro siglo ha sido, al parecer, el terreno perfecto para su surgimiento. Los primeros años de la década de 1950 fueron un momento muy propicio para que la vanguardia lanzara sus ataques más violentos contra todas las estructuras existentes. El teatro convencional y realista carecía de ideas nuevas y de dramaturgos nuevos.

Todo el mundo, cubierto todavía por las sombras de la segunda Guerra Mundial, se hallaba en un estado de revolución. Nuestro respeto por la lógica, la razón y la ciencia nos había permitido descubrir un sin fin de inventos, pero todavía sabíamos muy poco respecto de nosotros mismos y de la finalidad de nuestra existencia sobre la Tierra. Nuestra lógica nos había hecho caer en lo ilógico. Las guerras que originaron la muerte masiva de individuos y asolaron países enteros, nos hicieron admitir que en nuestra propia existencia había algún elemento absurdo y cierta carencia de sentido.

Este elemento del absurdo fue expresado por primera vez en el teatro por Eugène Ionesco con su obra *La Cantante calva* que se representó en 1950, y luego por la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, del año 1953. Por tanto estas dos grandes figuras de la vanguardia teatral francesa, el primero franco-rumano y el segundo irlandés cumplieron una misión terapéutica y renovadora de gran importancia. En primer lugar, por haber introducido y aclimatado una ruptura total con las formas de ver el teatro tradicional. Al liberar al teatro de la triple servidumbre de la lógica y del lenguaje realistas, de la psicología convencional y de la presencia física y material de actores y decorados, el espectáculo dejó de ser una ceremonia hilada de cómodas complicidades para convertirse en una fiesta insólita, mágica y provocadora donde los viejos signos de complacencia dejaron paso a una eficacia dramática cargada de nuevos significados. Un nuevo sentido trágico aparece –mezcla de absurdo, irrisión y onirismo donde los fantoches descarnados de Beckett e Ionesco se nos revelan más llenos de implicaciones humanas que los personajes de la psicología y de la retórica del teatro de “texto”. Una nueva imagen de la condición humana –el enfrentamiento del hombre con un universo carente de sentido, la dificultad de ser con los demás- que ya estaba presente en las obras de Sartre y de Camus aparece aquí con formulaciones más radicales.

2. La teoría dramática de Eugène Ionesco

Las reiteradas tomas de posición de Ionesco en materia de teoría teatral giran constantemente en torno a una triple negación: negación del realismo, de la psicología tradicional y de todo tipo de ideología subyacente. En un sentido análogo a otros miembros del teatro de vanguardia, sus intentos de renovación se dirigen fundamentalmente a destruir los soportes tradicionales del teatro burgués para sustituirlos por un conjunto de elementos que, aunque insólitos, no dejan de aparecer – una vez sobrepasado el primer momento de desconcierto- como esencialmente

dramáticos. En un texto revelador titulado “Experiencia del teatro” nos confiesa el malestar indefinible que siempre provocó en él la representación teatral:

Pourquoi la réalité théâtrale ne s’imposait-elle pas à moi? Pourquoi sa vérité me semblait-elle fausse? Et le faux, pourquoi me semblait-il vouloir se donner pour vrai, se substituer au vrai? Était-ce la faute des comédiens? Du texte? La mienne? Je crois comprendre maintenant que ce qui me gênait au théâtre, c’était la présence sur le plateau des personnages en chair et en os. Leur présence matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens, bougeant et parlant sur scène, et la réalité de l’imagination, toutes deux face à face, ne se recouvrant pas, irréductibles l’une à l’autre: deux univers antagonistes n’arrivant à s’unifier, à se confondre⁴.

Para el dramaturgo la dependencia del mundo exterior, la presencia física de los actores y las limitaciones de los recursos escénicos son ataduras que imponen de entrada una dificultad expresiva al creador teatral. Si el teatro es por definición un arte efectista, la única solución para Ionesco es la ampliación de los efectos para acentuarlos al máximo:

Pousser le théâtre au-delà de cette zone intermédiaire qui n’est ni théâtre ni littérature, c’est le restituer à son cadre propre, à ses limites naturelles. Il fallait non pas cacher les ficelles mais les rendre plus visibles encore, délibérément évidentes, aller à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon. Pas de comédies de salon, mais la farce, la charge parodique extrême. Humour, oui, mais avec les moyens du burlesque. Un comique dur, sans finesse, excessif. Pas de comédies dramatiques, non plus. Mais revenir à l’insoutenable. Pousser tout au paroxysme, là où sont les sources du tragique. Faire un théâtre de violence: violemment comique, violemment dramatique⁵.

Por otro lado, palabras, decorados, gestos de los actores deben ser concienzudamente vaciados de toda connotación banal y realista para pasar a sugerir y significar una emoción o una angustia, para actuar físicamente en el espectador, para trastornar totalmente su relación con el mundo:

Chaque geste, chaque attitude, chaque réplique dite sur scène détruisait, à mes yeux, un univers que ce geste, cette attitude, cette réplique se proposait justement de faire surgir⁶.

Ante la imposibilidad de trascender la realidad por los procedimientos usuales se impone la destrucción de los mismos por reducción al absurdo:

Le théâtre est dans l’exagération extrême des sentiments, exagération qui disloque la plate réalité quotidienne. Dislocation aussi, désarticulation du langage⁷.

Análogo tratamiento reciben por parte de Ionesco otras apoyaturas que se han venido considerando tradicionalmente como la base de la creación teatral: acción, intriga y estudio de caracteres. Todo lo más le sirven –sobre todo en sus primeras obras– como base para una acción destructiva e ilusoria. Ninguna intriga, ninguna arquitectura, nada de enigmas que resolver sino lo desconocido irresoluble, nada de caracteres sino

⁴ E. Ionesco (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, pág. 49.

⁵ E. Ionesco (1966). *Op. Cit.*, pág. 59-60.

⁶ E. Ionesco (1966). *Op. Cit.*, pág. 49.

⁷ E. Ionesco (1966). *Op. Cit.*, pág. 60.

personajes sin identidad (se transforman a cada instante en lo contrario de ellos mismos, ocupan el lugar de los otros y viceversa): simplemente una continuación sin continuación, un encadenamiento fortuito, sin relación de causa a efecto, aventuras inexplicables, estados emotivos o una confusión indescriptible, pero viviente, de intenciones, de movimientos, de pasiones, sin unidad sumiéndose en la contradicción. Sólo quiere traducir lo inverosímil y lo insólito, su universo. Su mayor empeño es evitar la narración de una historia, el suprimir la psicología o al menos darle una dimensión metafísica. Uno de los personajes de *Victimes du devoir*, Nicolas d'Eu, se hace portavoz de su creador en sus ataques contra el teatro psicológico, destruyendo totalmente los principios que desde *La poética* de Aristóteles regían el género dramático:

Nicolas.- [...] Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas⁸.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora, automatismo y onirismo aparecen como los dos pilares de la creación ionescuiana; tan pronto pone en marcha la aceleración de los mecanismos del lenguaje y del comportamiento humanos, como se dedica a la exploración de las profundidades del subconsciente, del sueño y de los terrores ancestrales. Por otro lado, lo cómico y lo trágico se mezclan en una proliferación incontrolada donde las fronteras han sido abolidas. Llevar lo burlesco hasta el extremo. Un ligero empujón, un deslizamiento imperceptible y nos volvemos a encontrar en lo trágico. Es un paso mágico. Bien es verdad que, aunque continuamente mezclados, hay una clara evolución del automatismo-comicidad al onirismo-tragedia en la trayectoria teatral de Ionesco. Pudiera creerse al leer estas manifestaciones que Ionesco incurre, al menos en teoría, en el formalismo teatral (es un reproche que se le ha hecho frecuentemente). De hecho cuando habla de que la obra de teatro es ante todo una estructura, no se refiere a una forma externa que encierra una serie de contenidos preexistentes, sino a una estructura matriz, dinámica y creadora.

Volviendo a la comedia de humor española de los años cuarenta, el término "comedia del disparate" fue propuesto por la crítica M^a Montserrat Alàs-Brun en su ensayo que lleva el mismo título⁹.

La comedia del disparate de los autores del grupo de Mihura (y, por extensión, la comedia de humor, cultivada también por Jardiel Poncela), es una alternativa en el teatro de posguerra frente a la línea continuista tradicional y el teatro circunstancial. En parte hereda algunas características de los autores cómicos renovadores del periodo anterior, Arniches y Muñoz Seca; pero sobre todo prolonga después de la guerra el vanguardismo del círculo de Gómez de la Serna (al que pertenecían antes de 1936), aplicando a la comedia la teoría estética expuesta por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*. Funciona como puente entre las vanguardias de la preguerra (de los años veinte y treinta) y las tendencias experimentales de la posguerra (entre ellas, el teatro de vanguardia europeo que engloba el teatro del absurdo), desde la segunda mitad de los años cuarenta y durante los cincuenta.

⁸ E. Ionesco (1954). *Victimes du devoir. Théâtre I*. Paris: Gallimard, págs. 204-205.

⁹ M. M. Alàs-Brun (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU, S.A. (Promociones y Publicaciones Universitarias).

3. El término “comedia del disparate”

Esta denominación, paralela por su composición a la de “teatro del absurdo”, evoca las semejanzas con ese movimiento y al mismo tiempo pone en guardia sobre sus diferencias. En primer lugar, se mantiene la referencia al género tradicional de la comedia, mientras que no tendría sentido mantener la división genérica al referirse al teatro del absurdo, que supera y destruye las clasificaciones tradicionales. En el teatro del absurdo no son válidas las divisiones genéricas entre tragedia y comedia de la preceptiva clásica. Con el sustantivo “disparate”, además, se evitan las implicaciones metafísicas del absurdo. Si bien la comedia del disparate supone una renovación importante en el panorama del teatro español de posguerra no sería razonable desbordar sus límites para atribuirle unas pretensiones trascendentales que nunca tuvo.

Es posible establecer una serie de conexiones entre el teatro del absurdo y la comedia del disparate a través de un análisis de técnicas y recursos, tantos escénicos como relacionados con la caracterización de los personajes y con otros aspectos del diálogo teatral. Las similitudes resultan demasiado abundantes y consistentes como para descartarlas como meras coincidencias. No obstante, debe procederse con prudencia, ya que el empleo de procedimientos similares no implica necesariamente una identidad de intención. Sin duda, los propósitos de Jardiel y el grupo de Mihura son más limitados que los de Ionesco, autor con el que presentan mayor paralelismo.

El objetivo primordial de nuestra intervención es, pues, recordar que existe en el teatro español de posguerra un notable precedente del teatro del absurdo y más concretamente del teatro de Eugène Ionesco, y la llamada “comedia de humor” del grupo de autores del círculo de Mihura. Para ello elegimos centrar nuestro estudio en *Tres sombreros de copa* (de 1932, aunque estrenada en 1952) de Miguel Mihura, y *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (de 1939, aunque estrenada en 1943) escrita en colaboración por Mihura y Tono, en función de los distintos tipos de recursos empleados en la comedia del disparate que hemos elegido en la clasificación establecida por María Montserrat Alàs-Brun: los escénicos, los destinados a caracterizar a los personajes y los que tienen como fin esencial subvertir tópicos y convenciones.

4. Un recurso escénico: La acumulación y proliferación de objetos y su disfuncionalidad

Con frecuencia los objetos que aparecen en escena en la comedia del disparate no son usados apropiadamente y además tienden a acumularse de forma caótica, hasta invadir, a veces, el escenario. Ésta es también una característica de algunas obras del teatro del absurdo, especialmente del de Ionesco; en él, la acumulación de objetos inanimados puede funcionar como metáfora de la ausencia real de vida o la reducción del espíritu humano a la categoría de “objeto”: en *Las sillas*: la mera acumulación de sillas vacías en el escenario evoca el vacío; en *El porvenir está en los huevos* proliferan los huevos en el escenario; en *Víctimas del deber*, Madeleine va trayendo y apilando tazas de café, a ritmo frenético, hasta llenar completamente el aparador; un cadáver y hongos van creciendo en *Amadeo o como deshacerse de él*; en *El nuevo inquilino*, los muebles van invadiendo el apartamento, la escalera del edificio y hasta toda la ciudad; en *Rinoceronte*, los habitantes de una pequeña ciudad de provincia se van convirtiendo en rinocerontes.

Con independencia de que contribuyan a la proliferación descontrolada, a menudo los objetos son traídos inesperadamente a escena por los personajes del teatro del absurdo, a modo de caja de sorpresas o de espectáculo circense. En *Asesino sin gajes*, por ejemplo, el Arquitecto saca de pronto de su bolsillo un teléfono que vuelve a guardar más tarde en el mismo lugar. En la misma obra, Bérenger saca una caja que contiene otra, que a su vez contiene otra, y así hasta el infinito. En la misma escena, de una servilleta negra (que debe ser, según precisa una acotación, como los sacos sin fondo de los prestidigitadores), salen toda clase de objetos, en cantidades inverosímiles, hasta cubrir completamente y desbordar la mesa.

Los ejemplos de ese tipo abundan en la comedia del disparate. En *Tres sombreros de copa*, Mihura explota de forma sistemática el efecto que podríamos llamar de “caja de sorpresas”: En el primer acto, Dionisio saca de su bolsillo una bota (que Don Rosario le había dado, tras sacarla de debajo de la cama), y trata de justificar su presencia diciendo que la usa como encendedor. En el segundo acto, el Odioso Señor ofrece a Paula múltiples objetos que saca de sus bolsillos: unas ligas, dos pares de medias de seda, un ramo de flores de trapo, una bolsa de bombones, un bocadillo de jamón, otro de caviar, una carraca. El Cazador Astuto lleva colgando de la cintura cuatro conejos, con la etiqueta del precio, que va arrojando debajo de la cama de Dionisio porque le molestan para bailar: en el tercer acto, Dionisio convence a Don Sacramento de que los conejos bajo su cama son ratones del hotel, numerados por el hostelero para distraer a los huéspedes con concursos de cacería. Don Sacramento decide llevarse los “ratones”, envueltos en un papel por Dionisio, a sus “sobrinitos para que jueguen”. La carraca que el Odioso Señor regala a Paula, para seducirla, reaparece en manos de Dionisio más tarde, como contrapunto grotesco en una escena romántica con Paula, y termina en poder de Don Sacramento, en la escena “seria” en que expone a su futuro yerno la vida de obligaciones y renunciaciones que le espera.

En ocasiones los objetos son usados de forma totalmente inapropiada o no tienen utilidad alguna. Dionisio, por ejemplo, intenta escuchar los latidos de Paula con el auricular del teléfono; antes grita al teléfono, pero sin descolgarlo; en el primer acto, mira por el auricular para ver quién llama.

El primer acto de *Ni pobre ni rico*, de Mihura y Tono arranca con la escena hilarante de los inventos inútiles: un pelador de patatas que sólo sirve para una patata, una sierra mecánica con un timbre que no funciona, una bocina y un arpa que no producen sonido alguno, etc. En el tercer acto, la tía Margarita confunde la máquina de escribir con un piano y se queja de que está desafinado, al tocar las teclas.

5. Caracterización de los personajes

5.1 Móviles irrelevantes de la conducta

Las acciones o decisiones importantes motivadas por razones fútiles o incomprensibles son un ejemplo más del fracaso de la lógica para interpretar la conducta humana, que se revela ausente de sentido o irrelevante en sus móviles. El ejemplo paradigmático es la espera interminable de Vladimir y Estragon en *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. Otro buen ejemplo es *Asesino sin gajes*, de Ionesco: los crímenes perpetrados por el misterioso asesino, de quien acaba siendo víctima el protagonista, son totalmente gratuitos, como indica el título.

Un caso extremo se plantea en *Ni pobre ni rico*. El protagonista, Abelardo, se enamora perdidamente de la mujer que de hecho causa su ruina, pues ella se niega a casarse porque él es demasiado rico; una vez que nuestro héroe ha conseguido arruinarse, Margarita se niega de nuevo, esta vez porque su novio es demasiado pobre. Ella se justifica diciendo que no quería que Abelardo fuera rico, ni tampoco que fuese pobre: “*Ni rico, ni pobre, sino todo lo contrario*”. Los autores trivializan aún más los móviles de la disparatada conducta del protagonista al asegurar en el prólogo que todas las desgracias que le ocurren se deben a haber ido al baile del Círculo de Labradores Reunidos, donde Abelardo bebió gaseosa en el ambigú (y conoció a su amada, también). Más errática que la conducta del protagonista masculino es la de la superficial e imprevisible Margarita, que asegura que no rechaza su amor: “Lo que pasa es que estos días he estado muy ocupada con la modista¹⁰”. Abelardo se exaspera ante una conducta tan irracional y desconcertante:

¿Pero qué clase de mujer eres, Margarita? Un hombre se arruina por tu amor... y para justificar tu abandono no se te ocurre decir otra cosa sino que has estado muy ocupada con una modista cualquiera...” A lo cual Margarita responde prontamente: “No es una modista cualquiera, Abelardo. Cose muy bien¹¹”.

5.2. Cosificación y mecanización de los personajes

Tanto en la comedia del disparate como en el teatro del absurdo es frecuente encontrar a las personas tratadas como objetos, bien en el diálogo o en las acotaciones. En la comedia del disparate, sin embargo, no encontramos una degradación tan sistemática y siempre distanciada como en el “esperpento” de Valle-Inclán; ni tampoco una explotación extrema de lo grotesco, con personajes similares a muñecos de guiñol, como en *Ubu Rey* (1896), de Alfred Jarry, obra considerada unánimemente como precursora del absurdo. No obstante, se advierte una acusada tendencia a la ridiculización y la caricatura en la presentación de los personajes. Recordemos que uno de los elementos básicos de la comicidad es, para Bergson, el automatismo de los personajes. Entre los efectos cómicos relacionados con el automatismo de los personajes está el que Bergson denomina el muñeco de resorte de la caja de sorpresas infantil, “le diable à ressort”. Encontramos un caso ejemplar de la presentación de los personajes como muñecos de resorte, en *Fin de partie*, de Beckett. La pareja de personajes, Nagg y Nell, parece salir de una caja de sorpresas; salen de sendas cajas, tras levantarse la tapa; primero emergen las manos y después la cabeza, muy blanca, cubierta por un gorro de dormir. Nagg es empujado dentro otra vez por Clov, que cierra la tapa, y Hamm le sugiere que se siente encima; pero Nagg consigue asomar las manos y la cabeza fuera de la caja, nuevamente. No obstante, a pesar de la forma en que aparecen en escena, no son simples muñecos de guiñol. A diferencia de los personajes cómicos tradicionales, las criaturas de Beckett transmiten patetismo. Aunque sean presentados como payasos o muñecos, el espectador no puede reírse impunemente de

¹⁰ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 253.

¹¹ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 253.

ellos. Se siente tan incómodo como Estragón y Vladimir cuando presencian las humillaciones que sufre Lucky a manos de Pozzo; reconocemos en ellos la condición humana.

La reificación de los personajes va también más allá de la comicidad tradicional en la comedia del disparate. La rara combinación de efecto distanciador, producido por su automatismo, y de humanidad, al mismo tiempo, es característica de los personajes de las primeras obras de Mihura y ha sido elogiada frecuentemente como uno de sus mayores logros; durante el diálogo con Fanny los movimientos de Dionisio resultan especialmente grotescos: al ser empujado dos veces por Fanny, con quien está sentado en su cama, cae de espaldas, con las piernas en alto, en una “ridícula postura” y produce el efecto de un tentetieso o un resorte mecánico.

La descripción que hace Paula de la novia de Dionisio en una foto que éste le enseña, recuerda la descripción que presenta Ionesco en *Jacobo o la sumisión* de las dos novias de Jacobo: Roberta I tiene dos narices¹² y la segunda Roberta II nueve dedos en una mano que simboliza su opulencia¹³, lo cual hace que Jacobo se decida a aceptarla como esposa. En *Tres sombreros de copa*, Margarita se presenta como sigue:

Paula.- ¡Es horrorosa, Dionisio!

Dionisio.- Sí.

Paula.- Tiene demasiado lunares...

Dionisio.- Doce. (*Señalando con el dedo.*) Esto de aquí es otro...

Paula.- Y los ojos son muy tristes... No es nada guapa, Dionisio...

Dionisio.- Es que en este retrato está muy mal... Pero... tiene otro con un vestido de portuguesa, que si lo vieras... (*Poniéndose de perfil, con un gesto forzado.*) Está así.

Paula.- ¿De perfil?

Dionisio.- Sí. De perfil. Así.

Paula.- ¿Y está mejor?

Dionisio.- Sí porque no se le ven más que seis lunares...¹⁴

5.3. Intercambiabilidad de los personajes

La función del empleo de personajes intercambiables es, crear confusión en el espectador y plantear dudas sobre la identidad del individuo, uno de los principios que el teatro del absurdo cuestiona. Uno de los ejemplos más conocidos de personajes intercambiables en el teatro del absurdo está en el desenlace circular que Ionesco decidió finalmente, tras varios intentos insatisfactorios, para *La Cantante calva*. La razón por la que los Martin reemplazan a los Smith en la escena final, repetición de la primera escena, fue precisamente el enfatizar la intercambiabilidad de los personajes, según el autor.

Una variación interesante en el empleo de personajes de identidad intercambiable, por ser precursora de un recurso empleado en el teatro del absurdo (particularmente, en las primeras obras de Ionesco), son los personajes con el mismo

¹² “Roberte père écarte le voile blanc qui cachait le visage de Roberte. Elle est toute souriante et a deux nez; murmures d’admiration, sauf Jacques.” [E. Ionesco (1991). *Op. Cit.*, pág. 99].

¹³ “Jacques.- Oh! Vous avez neuf doigts à votre main gauche? Vous êtes riche, je me marie avec vous...”. [E. Ionesco (1991). *Op. Cit.*, pág. 99].

¹⁴ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 148.

nombre que aparecen en varios bosquejos teatrales de *La Codorniz*; concretamente, “Tres personajes en busca de un tren” (con tres “Pepes” y una clara alusión pirandelliana en el título) y, en especial, “Thompson, Thompson y Thompson”, precedido por la siguiente “Nota importantísima”: En esta comedia... todos los personajes se llaman Thompson: el señor, la secretaria, el criado, las visitas y usted. En esto, y no en otra cosa, radica la gracia de la obra”. En el primer acto de *La Cantante calva*, los Bobby Watson de quienes habla la pareja protagonista son una muestra del conformismo de la pequeña burguesía; y en *Jacques ou la soumission*, también de Ionesco, el hecho de que todos los miembros de las dos familias se llamen Jacques o Roberte manifiesta una renuncia a la individualidad.

6. La subversión y el humor

6.1. subversión de tópicos y convenciones

La subversión de lo establecido (principalmente a través del lenguaje) es un aspecto central en muchas obras de Ionesco, desde *La Cantante calva*. La intención de desmontar los clichés y las asunciones convencionales es explícita en Ionesco, quien ha explicado con detalle qué papel tuvo en la génesis de su primera obra:

Le texte de *La Cantatrice chauve* ou du manuel pour apprendre l'anglais (ou le russe, ou le portugais), composé d'expressions toutes faites, des clichés les plus éculés, me révélait, par cela même, les automatismes du langage, du comportement des gens, le “parler” pour ne rien dire”, le parler parce qu'il n'y a rien à dire de personnel, l'absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l'homme baignant dans son milieu social, ne s'en distinguant plus. Les Smith, les Martín ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être¹⁵.

En *Ni pobre ni rico*, la intención de los autores (Mihura y Tono) está claramente expresada en el prólogo:

Hay que tener mucho cuidado con la cursilería y no reírse de ella ni tomarla a broma, porque la cursilería no es sólo un sombrero con más o menos plumas, ni un vestido con más o menos lazos, ni un canario –con más o menos lechuga- en el comedor. La cursilería integral, la cursilería ciento por ciento, la cursilería elevada al cubo, es capaz, como la gripe, de ocasionar serios trastornos a la sociedad, por lo que tiene de contagiosa.

No hay que dejar pasar ningún lazo de más, ningún lugar común, ninguna frase hecha ni ningún tópico, porque estos tópicos, estas frases hechas y estos lugares comunes son terribles microbios en libertad que penetran en nuestros organismos, ocasionándonos las más terribles enfermedades...¹⁶.

Su propósito es desmontar los lugares comunes del lenguaje, vistos como expresión de la vaciedad y falsedad de las relaciones humanas. El mismo título es un desafío a la lógica y al sentido común anquilosado en que se sustentan tantos tópicos.

¹⁵ E. Ionesco (1966). *Op. Cit.*, pág. 253.

¹⁶ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 155.

El conflicto principal de la obra se deriva de los esfuerzos descabellados del protagonista, Abelardo, por complacer a una muchacha, Margarita, a la que idealiza irracionalmente; pero descubre demasiado tarde que se ha enamorado de una mujer que encarna todo lo que él detesta: “[...] Me ahogo con tus frases estúpidas y sin sentido... Vete de una vez... Vete a vivir tu vida, hecha de pequeñeces, de tópicos, de lugares comunes [...]”¹⁷.

6.2. Símbolos alimenticios del conformismo

Entre los objetos materiales que más tardaron en incorporarse a la escena (a lo largo de la historia del teatro) figura la comida, tabú durante largo tiempo en los escenarios, por ser expresión de necesidades fisiológicas. De hecho en *La Cantante calva*, Ionesco, transgrediendo las normas en uso, siembra de referencias a la ingestión y a la evacuación de alimentos, el discurso culinario inicial de la Sra. Smith:

[...] Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l’eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. [...] Le poisson était frais. Je m’en suis léché les babines. J’en ai pris deux fois. Non, trois fois. Ça me fait aller aux cabinets. [...] Le yaourt est excellent pour l’estomac, les reins, l’appendicite et l’apothéose¹⁸.

En varias obras del absurdo los alimentos que toman los personajes funcionan como símbolos del conformismo del individuo frente a la sociedad. Entre ellos han ganado celebridad las “patatas con tocino”, traducción española de “J’adore les pommes de terre au lard”, la frase emblemática de *Jacques ou la soumission*, de Ionesco. El protagonista trata de repetirla, pero sin convicción, como un autómatas. Su madre reacciona reconociéndolo como verdadero hijo suyo y su padre vuelve a aceptarlo en el seno de la familia y la sociedad: “[...] Je suis heureux que tu adores les pommes de terre au lard. Je te réintègre à ta race. À la tradition. Au lardement. À tout¹⁹”.

En *Tres sombreros de copa* aparecen por primera vez los famosos huevos fritos, que Don Sacramento exige como desayuno perenne a su futuro yerno Dionisio, precursor por su conflicto y su derrota final del protagonista *Jacques*. Don Sacramento, encarnación caricaturesca del conformismo burgués, reacciona autoritariamente ante la tímida protesta de Dionisio, a quien no le gustan los huevos fritos:

¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... Sólo los bohemios toman café con leche y pan con manteca²⁰.

Como Jacques, Dionisio manifiesta un conato de rebeldía, negándose a comer el único plato que le ofrece una sociedad opresiva (encarnada en la familia, especialmente en una figura paterna autoritaria):

¹⁷ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 254.

¹⁸ E. Ionesco (1993). *La Cantatrice chauve*, édition d’Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, coll. Folio théâtre, págs. 41-44.

¹⁹ E. Ionesco (1991). *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, Coll. La Pléiade, pág. 94.

²⁰ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 141.

Ya no me caso, Paula... ¿Yo no puedo tomar huevos fritos a las seis y media de la mañana...! A mí sólo me gusta el café con leche, con pan y manteca! ¡Yo soy un terrible bohemio²¹!

Naturalmente, al igual que los personajes de Ionesco, la rebeldía es tan efímera como inútil; el protagonista va a ser asimilado en la sociedad por el lazo matrimonial con una mujer totalmente integrada en el sistema, Margarita.

Los huevos fritos reaparecen en *Ni pobre ni rico*, en el dúo amoroso del segundo acto. Inmediatamente después de declarar su amor a Abelardo apasionadamente, Margarita (personaje emblemático del conformismo y la convencionalidad) le pregunta de forma intempestiva, si le gustan los huevos fritos, para afirmar: “Yo sé freír los huevos fritos mejor que nadie. Cuando nos casemos, todos los días te daré huevos fritos para almorzar... Seremos felices...²²”.

6.3. Parodia de convenciones teatrales: la escena de anagnórisis

La parodia de la escena clásica de reconocimiento es una muestra más de la burla de los tópicos y el deseo de poner al descubierto lo ridículo y falso de las convenciones sociales. El ejemplo más conocido en el teatro del absurdo pertenece a *La Cantante calva*. En la famosa escena de reconocimiento, inspirada en una anécdota autobiográfica, el matrimonio de visitantes (Madame et Monsieur Martin) descubre que no sólo viven en la misma casa, sino que comparten la misma habitación y la misma cama, de lo cual deducen finalmente que son marido y mujer. Después de una pausa reflexiva, M. Martin se acerca con aire solemne a Mme. Martin y se dirige a ella con voz rara, monótona, y vagamente cantarina: “Entonces, estimada señora, creo que ya no cabe duda, nos hemos visto ya y usted es mi propia esposa... ¡Isabel, te he vuelto a encontrar!”.

En la comedia del disparate, en *Ni pobre ni rico*, Mercedes, la baronesa distraída, descubre en el tercer acto (cuando está vestida de novia para casarse con Abelardo) que ese “viejecito tan feo” con el que vive, y del que tiene tres hijos, es su marido. Leo a continuación parte del diálogo entre la Baronesa y Don Cristino:

- Entonces, ¿tú eres aquel señor que entró en mi alcoba y se bebió el vaso de agua?
- Creo que sí. Y si no recuerdo mal, tenemos dos hijos.
- Tres.
- ¿Tres? Yo no he visto más que dos.
- Bueno; es que el mayor es sordo.

Conclusión

A través de estos ejemplos hemos podido observar como la comedia de humor de posguerra presenta una notable coincidencia con el teatro del absurdo. La comedia

²¹ Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 145.

²² Tono [Antonio Lara] y M. Mihura (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, pág. 259.

del disparate representó un esfuerzo consistente de renovación en la época como ocurrió con la generación del teatro del absurdo en los años cincuenta, tras la segunda guerra mundial. Sin embargo, a pesar de las abundantes similitudes en temas y técnicas, e incluso las notables coincidencias (entre Mihura y Ionesco, sobre todo), la comedia del disparate carece del propósito filosófico que todos los críticos, desde Esslin²³, señalan como rasgo central y sustancial del teatro del absurdo: Poner de relieve el absurdo de la condición humana en un mundo privado de sentido, al entrar en crisis la fe religiosa y las explicaciones racionales para las realidades últimas de la existencia.

Bibliografía

- ALÀS-BRUN María Montserrat (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU, S.A. (Promociones y Publicaciones Universitarias).
- ALBA Sito (1956). "Carta de París". Revista *Teatro* núm.18. Madrid, pág. 44.
- ESSLIN Martín (1971). *Théâtre de l'absurde*. Paris: Buchet/Chastel.
- Informe de censura del montaje de *La Cantante calva* por *El Pequeño Teatro de Madrid*, expediente núm.193/55, fecha 5/VII/55.
- IONESCO Eugène (1954). *Victimes du devoir. Théâtre I*. Paris: Gallimard, págs. 204-205.
- IONESCO Eugène (1959). "El humor negro contra la mixtificación". *Primer acto*, núm. 7, marzo-abril, pág. 63.
- IONESCO Eugène (1966). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, págs. 49, 59-60 y 253.
- IONESCO Eugène (1991). *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, Coll. La Pléiade, págs. 94 y 99.
- IONESCO Eugène (1993). *La Cantatrice chauve*, édition d'Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, coll. Folio théâtre, págs. 41-44.
- TONO [Antonio Lara] y MIHURA Miguel (1947). *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario. Tres sombreros de copa*. Madrid: Editora Nacional, págs. 141, 145, 148, 155, 253-254, 259.

²³ M. Esslin (1971). *Théâtre de l'absurde*. Paris: Buchet/Chastel.