

LOS PROCEDIMIENTOS DE LA COMICIDAD EN EL PRIMER TEATRO DE MIGUEL MIHURA Y DE EUGÈNE IONESCO

JOSÉ ANTONIO LLERA
CSIC
lleraarui@terra.es

Aunque Miguel Mihura desarrolla la primera parte de su producción teatral durante los años cuarenta, la crítica lo considera un precursor del llamado por Martin Esslin *teatro del absurdo*, que se inaugura en Francia en 1950 con *La cantatrice chauve* de Eugène Ionesco. Este artículo está dedicado al análisis comparativo de los procedimientos humorísticos que vertebran las primeras obras de estos dos autores.

Although Miguel Mihura developed the first part of his theatrical production in the 1940's, critics consider him a precursor to the movement referred to by Martin Esslin as the *theatre of the absurd*, initiated in France in 1950 by Eugène Ionesco's *La cantatrice chauve*. This paper compares the most prominent comic procedures in earliest works of Mihura and Ionesco.

1. DOS RENOVADORES CON UNA SUERTE DISPAR

Miguel Mihura, que era hijo de actor, conoció muy de cerca el auge de la comedia española y trató personalmente a autores de éxito como Enrique García Álvarez, Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca. Muy pronto empezó a colaborar como dibujante y escritor en revistas humorísticas de la época —*Buen Humor*, *Gutiérrez*—, en las que se estaba gestando un humorismo nuevo de raíz vanguardista, alejado de la tradición cómica española; un humor reacio al chiste fácil y los juegos de palabras, que tenía sus fuentes de inspiración en el lirismo y la incongruencia¹.

¹ Sobre las poéticas humorísticas de las generaciones novecentista y del 27 puede verse J. A. Llera (2001).

Precisamente en ese contexto, que después cristalizará en revistas como *La Ametralladora* y *La Codorniz*, hay que situar la escritura, en 1932, de *Tres sombreros de copa de copa*: "Terminé la comedia el 10 de noviembre de 1932 [...], y, una vez terminada, se la leí al grupo de humoristas de *Gutiérrez*, a los cuales les pareció una función bastante mona y bastante extraña, pero, a juicio de ellos, irrepresentable" (1947: 21). La valoración que realizaron los amigos de Mihura fue toda una profecía, si tenemos en cuenta que la pieza la estrena Gustavo Pérez Puig en 1952, veinte años después de haber sido escrita. El motivo de esa tardanza se explica en virtud del talante contentadizo y poco exigente de un público que por empatía festejaba la alta comedia benaventina, el rancio costumbrismo del sainete o la comicidad hueca del astracán, a la vez que hacía objeto de sus iras los atrevimientos de Jardiel Poncela (Ruiz Ramón, 1977: 21-61).

Al contrario que Mihura, no puede decirse que Ionesco fuera un dramaturgo vocacional. Por las fechas en que el español escribe *Tres sombreros de copa de copa*, al rumano lo hallamos colaborando en diversas revistas literarias rumanas; ha editado un libro de versos y una colección de artículos. Hasta 1939 no llega a París, gracias a una beca del Instituto Francés de Bucarest. Ionesco termina de redactar *La cantatrice chauve* a finales de los años cuarenta, pero, a diferencia de Mihura y por suerte para él, el clima en París era el adecuado para que su propuesta se fuera abriendo paso a pesar de los obstáculos iniciales. Este clima benigno lo propician un buen número de creadores e intelectuales formados en el espíritu de la vanguardia de los años veinte y, especialmente, pequeñas salas experimentales como La Huchette o Les Noctambules (Jacquart, 1974: 51). En ésta última se estrena *La cantratrice chauve* el 11 de mayo de 1950, con una puesta en escena del jovencísimo Nicolas Bataille. A pesar de la fría acogida, Ionesco contará con algunos valedores como Breton y Soupault, que celebran los ecos surrealistas de la pieza.

En 1958, cuando se está representando en los escenarios españoles *Melocotón en almíbar*, se estrena en París *Tres sombreros de copa de copa*. La anacronía era obvia. Por aquel entonces, Mihura había abandonado por completo sus primeros postulados estéticos y, por una cuestión de supervivencia, se había rendido a los gustos del público. En cambio, Ionesco es un autor que sin abandonar la desmesura burlesca y la carga poético-simbólica de su arte empieza a consagrarse en Francia. La editorial Gallimard imprime el segundo volumen de su *Théâtre*, mientras que las polémicas con los críticos y

dramaturgos que le reprochan su lejanía del *engagement* no hacen sino incrementar su fama². La crítica oficial francesa, que había atacado el teatro de Ionesco, arremete en su estreno contra *Tres sombreros de copa*³. Ionesco, que asiste a la representación, se identifica plenamente con la pieza en un artículo que publica en *L'Avant-Scène*, traducido el mismo año en la revista *Primer Acto* con el título de "La desmixtificación por el humor negro". La interpretación de Ionesco (1965: 93-94) hace hincapié en la capacidad del humor para conducir con eficacia una actitud crítica y para "liberarnos [...] de nuestra condición humana tragicómica, de la inquietud de la existencia". Probablemente, estaba pensando en Mihura como un digno continuador de su programa, cuando en no pocos aspectos sucedía a la inversa.

2. LOS PROCEDIMIENTOS DE LA COMICIDAD

Historiadores de la literatura (Sanz Villanueva, 1984: 241) y del teatro españoles (Guerrero Zamora, 1961: 172-173; Ruiz Ramón, 1977: 325) han apuntado, sin entrar en mayores averiguaciones, los vínculos entre la primera dramaturgia de Miguel Mihura y la de Eugène Ionesco. Aunque contamos con monográficos que tratan de explicar los fundamentos de la comicidad en uno y otro autor —E. de Miguel Martínez (1979: 165-199) para la obra de Mihura, y A. Bosquet (1955) y P. Vernois (1972: 221 y ss.) para la del rumano— sólo el artículo de John London (1989) y un apartado del valioso trabajo de M^a. Monserrat Alás-Brun (1995: 93-157) pueden catalogarse como estudios estrictamente comparativos. Mi propósito en estas páginas es realizar un análisis ceñido a los procedimientos lingüísticos y situacionales de la comicidad, procurando aportar nuevos ejemplos e introduciendo nuevas propuestas metodológicas. En este sentido, considero que es preciso manejar tanto el clásico repertorio de la retórica como las teorías pragmáticas de H. P. Grice (1975) y de D. Sperber & D. Wilson (1986). Parto de un *corpus* abundante de obras: *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (Mihura, 1951), *Tres sombreros de copa de copa*, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*⁴,

² Vid. Ionesco (1962: 71-89).

³ R. Kemp, por ejemplo, escribe: "Nada en la farsa de Miguel Mihura me gusta, me interesa, me divierte. Me siento delante de una jaula donde se agitan animales sumergidos en alcohol" (Mihura *et al.*, 1965: 156).

⁴ Para las tres últimas obras manejo la primera edición (Mihura, 1947). En adelante, cito señalando el número de página. Para *Tres sombreros de copa de copa* remito igualmente con el número de página al texto de la edición de Antonio Tordera (Mihura, 1999).

que representan la primera etapa en la dramaturgia de Mihura; y por lo que respecta a Ionesco: *La cantatrice chauve*, *La leçon*, *Les salutations*, *Jacques ou la soumission*, *L'avenir est dans les œufs*, *Les chaises* y *L'impromptu de l'alma*⁵, en su mayoría pertenecientes también a la primera fase creativa del autor.

2.1. DEL JUEGO DE PALABRAS Y EL NEOLOGISMO A LA DESINTEGRACIÓN DEL LENGUAJE

Con objeto de no atomizar en exceso el análisis utilizo la denominación “juegos de palabras” en un sentido lato que acoge un grupo heterogéneo de figuras, entre las que cabe destacar: la paronomasia, la dilogía, la antanacласis y el retruécano. Muchas de ellas aparecen nombradas tempranamente por Cicerón como dispositivos del *ridiculum in verba*, y son parte principalísima de la *agudeza* barroca, del teatro cómico español y de la vanguardia, que participan por igual de un sentido lúdico y experimental del lenguaje. Mihura e Ionesco emplean el juego de palabras en dosis muy distintas. El primero desea desmarcarse de la comicidad basada en el chiste que había caracterizado la tradición española del astracán, de modo que restringe su uso. En cambio, Ionesco, sobre todo en sus primeras piezas, se apoya constantemente en los malabarismos verbales, piezas angulares de un teatro que se quiere “violentamente cómico” (1962: 21).

Mihura escribe al alimón con Álvaro de Laiglesia la que se considera la última comedia de su primera etapa: *El caso de la mujer asesinadita*, estrenada en el María Guerrero el 20-II-1946. Se trata de una pieza marcada por un atrevido uso de los tiempos de la acción dramática y en la que continúa patente la crítica contra el matrimonio como institución que cercena la libertad individual emprendida en *Tres sombreros de copa*. Lorenzo y Raquel, su secretaria, maquinan el asesinato de Mercedes, la mujer de aquél. Al comienzo del acto tercero se introduce el anticlímax humorístico con este diálogo:

RAQUEL: Me he equivocado, don Lorenzo; en vez de poner logaritmo, he puesto *logaritmi*.

LORENZO: ¡Vaya, señorita; parece que usted tampoco atiende al *memorándim*!

RAQUEL: ¡Sí atiende al memorándum, don *Lorenci*!... Pero un error cualquiera lo *comuta*... (347).

⁵ Cito por la edición de Gallimard (Ionesco, 1995) señalando el número de página.

A partir del *lapsus* de la secretaria se deslizan una serie de paronomasias —las dos últimas *in absentia*— entre el término correcto y el equívoco, hecho que propicia la comicidad. Se juega en este caso con la capacidad *pragmática* de la lengua: se habla de cometer un error y al mismo tiempo se ejemplifica dicho error con la alteración vocálica. Semejante rendimiento humorístico provoca la actualización de la etimología de *viveres* en el parlamento que mantienen Mercedes y Rosaura, la criada:

MERCEDES: ¿No hay en la nevera ningún vívere [sic] que yo pueda preparar?

ROSAURA: Sí, señora; hay algunos viveres, pero todos muertos: pollo frío, pechuga de conejo, fruta, mantequilla y algunos apios (397).

El efecto jocosos de la antítesis *vivo/muerto* se acentúa con la introducción del sintagma “pechuga de conejo”, una especie de hipálage humorística, ya que pechuga sólo cabe relacionarla con el pollo. No es la única anomalía semántica que utiliza Mihura. Uno de sus estilemas favoritos será el empleo de la adversativa *pero* para crear matices de grado agramaticales. Por ejemplo, en *Tres sombreros de copa*, Dionisio contesta a la pregunta de Paula sobre si su padre era militar afirmando: “Sí. Era militar. Pero muy poco. Casi nada” (64). Más adelante, Dionisio expresa así su desgana ante la idea del matrimonio: “Sí. Me caso, pero poco...” (138). En Ionesco podemos hallar su equivalente en la unión de dos adverbios semánticamente incompatibles: *un peu trop* (36).

Dada la imposibilidad de llevar a los escenarios *Tres sombreros de copa*, Mihura escribe en colaboración con su amigo Joaquín Calvo Sotelo *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, que se estrena en el Teatro Cómico el 6-XI-1939. En el primer acto se desarrolla este diálogo entre Eusebio y un Vecino, ambos opositores:

VECINO: ¿De qué sirve ‘una cosa segura’? Acorcha, insensibiliza, nos cría callos en los codos y el cerebro; nos hace rutinarios, nos corta las alas...

EUSEBIO: ... nos mutila todos los sueños, toda la sed de aventuras y nos deja el alma exhausta, hipotecada...

VECINO: (*Transición*) A propósito, ¿por dónde estudia la Hipotecaria? (1951: 14)

El humor brota de la transición brusca entre el sentido figurado, que traduce las ansias de liberación de unos jóvenes de clase media que sienten su vida empeñada, *hipotecada*, y el sentido literal, jurídico, del

término. Esa tensión entre la rutina gris de los convencionalismos y la utopía de una vida en libertad vertebró el conjunto de la pieza.

Aprovechando el éxito que por aquel entonces estaba teniendo el humor de *La Codorniz*, Mihura escribe en colaboración con Tono *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, que se estrenará el 17-XII-1943 en el María Guerrero. A partir de un planteamiento inverosímil (Abelardo decide empobrecerse deliberadamente para ganarse el amor de Margarita, que lo desprecia por ser de una clase superior), es sin duda la obra en que más brillan los recursos humorísticos relacionados con el absurdo, si bien, en concordancia con la poética de Mihura, son escasos los juegos de palabras propiamente dichos. Con todo, pueden localizarse dos casos de antanaclasis:

INVENTOR 1º: ¿Y su padre no inventaba nada?

INVENTOR 3º: Sí. Inventaba muchas cosas cuando volvía tarde de la oficina. Pero mi madre no se lo creía (163).

BARONESA: Gracias. (*Recogiendo las cosas*). Abelardo, tengo compasión de usted. Me da usted lástima.

ABELARDO: Le doy lástima y le doy el reloj... [...] (191).

Inventaba convoca primero el sentido de ‘descubrir algo nuevo’ y después el de ‘imaginar mentiras’. En el segundo caso el verbo *doy* aloja los sentidos de ‘producir’ y de ‘regalar’, provocando un contraste burlesco, muy común en la escritura vanguardista, entre el sentimiento y la materialidad de un objeto rutinario.

Jacques ou la soumission es una de las obras de Ionesco donde más abundantes son los juegos de palabras. Las paronomasias, potenciadas al máximo, generan homofonías, y afloran rimas internas, onomatopeyas y aliteraciones cuyos efectos fonoestilísticos cacofónicos subrayan el carácter guñolesco de los personajes:

Un gentil gros pied poilu plein de cors (89)

Ça va être charmant! Oh, mes enfants! (99)

Votre désir est particulièrement exaucé. La voilà, la voilà, votre fiancée à trois nez! (101)

Oui, tu nous as ignoblement menti, menti, menti! À la menthe! (104)

En *La Cantatrice chauve* la sonoridad del lenguaje, que tanto recuerda a los experimentos dadaístas y a los del grupo OULIPO, hace de campana de resonancia de la vaciedad de unos personajes atravesados por la rutina y los formulismos. El énfasis de los significantes a través

de la repetición y la variación de sintagmas y fonemas —a veces con alusiones escatológicas— atestigua, además de la genuina comicidad de los personajes, la imposibilidad de la comunicación, “una suerte de desmoronamiento de la realidad” (Ionesco, 1962: 150). Cuanto más crepita el lenguaje, cuanto más vivo está, más muertos parecen quienes lo hablan:

MADAME MARTIN: Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades.

[...]

MADAME SMITH: Les souris ont des sourcils, les sourcils n'ont pas de souris.

M. MARTIN: Touche pas ma babouche!

MONSIEUR MARTIN: Bouge pas la babouche!

MONSIEUR SMITH: Touche la mouche, mouche pas la touche.

MADAME MARTIN: La mouche bouge.

MADAME SMITH: Mouche ta bouche.

MONSIEUR MARTIN: Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche (40-41).

El paroxismo sobreviene al final de la pieza con la pulverización del lenguaje en formas inarticuladas, en vocales y consonantes. La atmósfera opresiva se hace más evidente cuando se carga de simbolismo en *Les chaises*, estrenada en el Théâtre du Nouveau-Lancry en 1952 y esencia del espíritu tragicómico que nuclea la dramaturgia de Ionesco. El espacio escénico se llena paulatinamente de sillas mientras los personajes —el Viejo y la Vieja— dan la bienvenida a unos concurrentes que no existen. La soledad, la culpa y la nada van trazando la ruina vital de la pareja. Al igual que *En attendant Godot* de Beckett, la tensión dramática se organiza en torno a una espera que se resuelve en nada⁶. Al final, los personajes se inmolan inútilmente, ya que el Orador al que aguardaban expectantes está mudo y sólo deja escapar ronquidos guturales: “Hé, Mme, mm, mm. Ju, gou, hou, hou. Heu, heu, gu, gou, gueue” (182). Al desmoronarse el lenguaje se desmorona la esperanza. Morir por las grandes verdades no sirve de nada porque esas verdades no existen o, si existen, son

⁶ Ionesco interpreta de manera nihilista la idea kantiana sobre el origen de la comicidad, “que surge de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada” (Kant, 1790: 240; cursiva del autor).

incomunicables. En las obras de Miguel Mihura el lenguaje no está bajo sospecha (en todo caso sólo ciertos *abusos* del mismo). Y sin embargo, es curioso comprobar cómo en uno de los textos publicados en *La Codorniz*, titulado “El nerviosismo del señor Feliú” (3-VIII-1941), la lengua también llega a desintegrarse:

El señor Feliú entró en un restaurante, se sentó en una mesa y dijo, dirigiéndose al camarero:

—Macarrones con jut jut.

El camarero le miró, indeciso.

—¿Macarrones con qué? —preguntó.

—Macarrones con totalizadores de 71,50 [...]. Macarrones con ((((((.

—[...] ¿Qué desea usted de postre?

—Wxcxbn, ; . j 1/2 ouiiuo —dijo el principal Mario—. Quiero comerme veinticinco caballos. ¡Oh, Maramao! ¿Por qué has muerto? Con el alma destrozada vino tu pobre hija a darme la triste nueva... Siete a cero... Siete a cero...

Ahora bien, el mensaje aquí está lejos de la desolación o la *náusea* existencial. El propósito de Mihura es lúdico-crítico: censurar la alienación y la pereza mental que causan los seriales radiofónicos (“¡Oh, Maramao!...”) y el fútbol (“Siete a cero... Siete a cero”), que eran plaga durante la posguerra.

No es Mihura es escritor con tendencia al neologismo. En *Ni pobre ni rico sino todo lo contrarios*, sin embargo, hallamos *títula* (177), *cupletista* (220) y *pobra* (257), hallazgos que juegan con la implantación agramatical del morfema de género. El *pamplinóbilis* (348) que emplea Lorenzo en el diálogo reseñado con Raquel surge por derivación de un vocablo de registro coloquial (*pamplinas*); la terminación paródica del latín crea un efecto cómico de sorpresa. Ionesco, por el contrario, sí ofrece constantes muestras de neologismos. En *Jacques ou la soumission* se forman extrañas derivaciones como *octogénique* (88), *centenaire* (ibid.), *aristocrave* (89), *praticide* (ibid.). El resultado en este caso no es únicamente humorístico, ya que el extrañamiento lingüístico se constituye en indicio de la atmósfera grotesca de la pieza y configura unos personajes cómicos pero también inquietantes en su extrema deformación, en los que se advierte la impronta de Jarry y de Rabelais, y que nos hacen pensar en el Valle de los esperpentos. En *L'impromptu de l'alma* la creación neológica implica una parodia de la pedantería de los críticos teatrales: *customologie* (447), *historicisation* (ibid.), *décorologie* (ibid.), *spectato-psychologie* (ibid.). En el sketch *Les*

salutations, el neologismo tiene que ver con el remedo del lenguaje que sirve de apoyo a una convención social, el saludo (*Comment allez-vous?*), y se agrupa en largas series acumulativas de adverbios que socavan lúdicamente, a un ritmo enloquecido, el gesto ritualizado:

TROISIÈME MONSIEUR: Ça va... adénitemment, arthritiquement, astéroïdemment, astrolabiquement, atrabilairement, balalaïkemment, baobabamment, basculamment, bisextilement, cacologiquement, callipygeusement (80)⁷.

2.2. BURLA DEL CLICHÉ LINGÜÍSTICO, DESLEXICALIZACIÓN Y PARODIA

Como ha señalado Ricardo Doménech (1965: 98), la fuerza dramática de *Tres sombreros de copa* radica en la puesta en escena de dos mundos o actitudes vitales opuestas: de un lado la mentalidad provinciana, burguesa, fosilizada, y de otro lado la imaginación y la libertad que representa el *music-ball* al que pertenece Paula. En esa encrucijada coloca Mihura al protagonista, el apocado Dionisio. Todos los personajes son víctimas del tópico y de los convencionalismos, de los que el autor se distancia críticamente a través del procedimiento de la mimetización irónica. Dionisio habla con su prometida empleando los clichés sentimentales al uso —*bichito mío, sí amor mío* (67)—; el intercambio de papeles cuando el novio se encuentra indispuerto y pasa el auricular a Don Rosario subraya aún con más fuerza el carácter hueco del cliché. Don Rosario habla de la novia con el sonsonete aprendido para las circunstancias: “Y su novia de usted es una virtuosa señorita... Y, a pesar de ser de una familia de dinero, nada orgullosa...” (66); su ritual de mostrar a los huéspedes las farolas del puerto descubre la falsedad de las *idées reçues*. Margarita, la novia, aparece caracterizada de forma indirecta como una chica cursi que se niega a besar al novio hasta después del matrimonio y que duerme con el retrato de aquél bajo la almohada. Cuando Dionisio y Paula hacen ingenuamente castillos en el aire tampoco escapan a los lugares comunes:

⁷ Aunque no en las obras teatrales, sí podemos encontrar un precedente de este procedimiento en algunos textos de *La Codorniz*, como el incongruente diálogo que sigue: “—¡Querido Feliú! / —¡Dame un abrazo! / —¡Qué alegría de verte! / —Pero ¿cuándo has venido? / —Pues ya ves. ¿Y tú? / —Eso te digo yo / —Parece mentira / —No sabes lo que me alegro / —¡Hay que ver! / —¡Estás más gordo y más delgado!” (nº 4, 29-VI-1941).

PAULA: ¡Pero en Inglaterra hay demasiados detectives!...

DIONISIO: ¡Nos iremos a La Habana!

PAULA: En La Habana hay demasiados plátanos... (*red.*).

La obediencia ciega a la norma consagrada por la costumbre aparece simbolizada por el huevo frito. Don Sacramento advierte a su futuro yerno de los rígidos e inevitables deberes que como aceradas jaulas le esperan en cuanto se case con su hija:

DON SACRAMENTO: [...] Usted, además, tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan...

DIONISIO: A mí no me gustan los huevos fritos...

DON SACRAMENTO: ¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar... (119).

En la "Advertencia" que precede a *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* leemos: "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 que penetran en nuestros organismos, ocasionándonos las más terribles enfermedades" (1947: 155). Fiel a este programa, el personaje de la Baronesa quiebra con la cita irónica del símil manido el *pathos* amoroso que Abelardo pretende transmitir en su descripción del encuentro con Margarita:

BARONESA: A lo mejor, rubia como el oro.

ABELARDO: Exactamente, rubia como el oro.

BARONESA: Lo esperaba.

ABELARDO: Sus ojos se clavaron en mí... Unos ojos oscuros, negros...

BARONESA: Probablemente negros como el azabache, ¿no es eso?

ABELARDO: Sí. Negros como el azabache. ¿Cómo lo sabe? (181).

Margarita, caprichosa y boba, personifica asimismo el lugar común, la costumbre, el huevo frito: "Yo sé freír los huevos fritos mejor que nadie. Cuando nos casemos, todos los días te daré huevos fritos para almorzar... Seremos felices" (259). De manera similar, en Ionesco aparece otro emblema alimenticio de la monotonía y el conformismo: las patatas con tocino, que se mencionan por vez primera al comienzo de *La cantratrice chauve* y son el elemento motor de *Jacques ou la soumission*, donde, son sinónimo del matrimonio. Jacques aplaca la

violencia física y verbal con que se conducen los miembros de su familia sólo cuando accede a comulgar con la tradición como un autómata sin voluntad:

JACQUES (*Comme un automate*):

J'adore les pommes de terre au lard!

J'adore les pommes de terre au lard!

J'adore les pommes de terre au lard!

[...]

JACQUES PÈRE: [...] Suffit. Je reviens sur mon reniement. Je suis heureux que tu adores les pommes de terre au lard. Je te réintègre à ta race. À la tradition. Au lardement. À tout (93-94).

Desde su primera obra, Ionesco comparte con Mihura y sus colaboradores su lucha contra el cliché lingüístico y el tópico, que coartan la plenitud de la vida. No en vano Ionesco se ha referido a *La cantratrice chauve* como “la tragedia del lenguaje”⁸: los personajes no se escuchan, parlotean atrapados en la rigidez de un lenguaje que los aboca —*in crescendo*— a la banalidad y a la deshumanización. A diferencia de Mihura, donde el lugar común guardaba relación con la estructura o el desarrollo interno de la obra, en *La cantratrice chauve* suele aparecer descontextualizado, con lo que se pone aún más de relieve su mensaje acartonado e inútil:

MONSIEUR SMITH: Le coeur n'a pas d'âge (22).

MADAME MARTIN: Tout ce qui est humain est honorable (36).

MADAME MARTIN: À chacun son destin (39).

Mihura construye algunos de sus chistes mediante la deslexicalización de una frase hecha o fraseologismo; la sorpresiva actualización del sentido literal en la expresión figurada es lo que propicia la comicidad. Cuando el Pobre de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* afirma “Es que yo como lo mío”, una de las amigas ricas de la Baronesa, replica: “Lo suyo y lo de los demás” (245). El mismo recurso desautomatizador se repite en el parlamento entre Abelardo y Margarita a partir de la locución *no tener donde caerse muerto* (251), o en el diálogo entre Abelardo y la Secretaria, al principio del tercer acto:

SECRETARIA: ¿Punto y aparte, o punto y seguido?

ABELARDO: Uno aparte y otro seguido; pero el aparte, como es lógico, póngalo en otro papel (267).

⁸ Vid. Ionesco (1962: 147-151).

En *La Leçon*, estrenada el 20-II-1951 en el Théâtre de Poche, Ionesco lleva a escena las relaciones de poder que se ejercen dentro de un ámbito jerarquizado como la enseñanza. En una acción marcada por el sadismo y la insensibilidad del personaje más fuerte, el maestro, se engastan chistes que nos recuerdan a los que hemos señalado en la obra de Mihura, basados asimismo en interpretaciones rectas de términos metafóricos:

LE PROFESSEUR: Continuons. Ainsi, pour vous donner un exemple qui n'est guère qu'une illustration, prenez le mot 'font'...

L'ÉLÈVE: Avec quoi le prendre? (63).

En la escena de espiritismo que abre el acto tercero de *El caso de la mujer asesinadita*, Mercedes teme que su marido la descubra *in fraganti*, a lo que Doña Lucía responde: "Comprendo; teme usted que la sorprenda con las manos en la mesa" (389). De igual modo, Ionesco se atreve con la parodia del fraseologismo, sea mediante la permutación de la cadena sintagmática —"C'est dur, mais c'est le jeu de la règle"—, o mediante la sustitución de alguno de los términos, creando una paronomasia *in absentia*: "Ça n'en vatu pas la pelle" (102). Otras veces son guiños a partir de citas célebres, como la frase de Madam Roland antes de ser guillotizada, que Ionesco convierte en "O parole, que de crimes on commet en votre nom". También parodia proverbios, imitando su estructura rítmica y transformando el didactismo en sinsentido: "Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf" (38); "Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais" (39). Lo mismo sucede en la escena VIII de *La cantratrice chauve* con el género clásico de la fábula, desautomatizado en beneficio de la eclosión absurdista:

LE POMPIER: [...] *Le Chien et le Bœuf*, fable expérimentale: "Une fois, un autre bœuf demandait à un autre chien: 'Pourquoi n'as-tu avalé ta trompe?' —Pardon, répondit le chien, c'est parce que j'avais cru que j'étais éléphant" (31-32).

En realidad, habría que añadir que *La cantratrice chauve*, titulada *anti-pièce*, constituye en sí misma una parodia del architexto teatral. Como el propio Ionesco ha relatado, la obra surge cuando está tratando de aprender inglés con el método *Assimil* y se da cuenta de que a partir de dicho texto se puede desarrollar un diálogo teatral, una *comedia de la comedia*, transgresora de las convenciones teatrales. Esta idea se llegará a convertir en toda una poética: "Teatro abstracto.

Drama puro. Anti-temático, anti-ideológico, anti-realista-socialista, antifilosófico, anti-psicológico de boulevard, anti-burgués, redescubrimiento de un nuevo teatro libre" (Ionesco, 1962: 152). Mihura y sus colaboradores rellenan muchas páginas de *La Codorniz* parodiando géneros teatrales como el sainete, la zarzuela, el pomposo drama barroco y sobre todo el diálogo amoroso (Alás-Brun, 1995: 142-151; Llera, 2000, I: 173 y ss.). Es éste último el que se subvierte paródicamente en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*. Las pasiones encendidas se sustituyen por la caricatura; los enamorados se reprochan defectos y el clima sentimental naufraga con la irrupción de temas vulgares como el fútbol o la alimentación (194-203)⁹. Ionesco y Mihura comparten el ejercicio paródico de un mecanismo teatral clásico como es la anagnórisis¹⁰, que designa el reconocimiento de un personaje por otro. Este dispositivo adopta un cariz cómico en cuanto se anulan las *presuposiciones*: se aplica a dos personajes que están casados, y que por tanto, necesariamente, han de haberse conocido con anterioridad. En *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* la Baronesa se sorprende cuando Don Cristino le informa de que son marido y mujer:

BARONESA: Pero ¿cómo? ¿Nosotros estamos casados?

DON CRISTINO: Naturalmente. ¿No te acuerdas?

BARONESA: Algo me parece recordar. Entonces, ¿tú eres aquel señor que entró anoche en mi alcoba y se bebió el vaso de agua?

DON CRISTINO: Creo que sí. Y si no recuerdo mal, tenemos dos hijos (289).

Algo similar acontece en la escena IV de *La cantratrice chauve* con el matrimonio Martin, que van descubriendo con mutuo asombro que comparten casa y que tienen una hija, hasta que el cónyuge cae en la

⁹ A esta parodia habría que añadir, en el ámbito de la intertextualidad, alguna alusión literaria y bíblica. En el tercer acto, Don Sacramento le reprocha a Dionisio que no atienda las llamadas de su prometida; en sus palabras se percibe el eco del poema de Rubén Darío "Sonatina": "La niña está triste. La niña está triste y la niña llora. La niña está pálida. ¿Por qué martiriza usted a mi pobre niña? (116). Al final del segundo acto de *Ni pobre ni rico...*, Margarita le pide a su tía que se levante, y Abelardo remacha la petición con la frase que Jesús dirige a Lázaro: "Levántese y ande. ¡Vamos! ¡Pronto!" (262). En *¡Viva lo imposible!* Eusebio se duele de su suerte de esta guisa: "Dios dijo a la mujer: Parirás con dolor. Y al hombre: Harás oposiciones..." (1951: 12).

¹⁰ Ionesco hace una referencia metateatral a este aspecto en *Victimes du devoir*. El personaje de Choubert entiende que el teatro clásico no es más que un "théâtre policier distingué" (207), pues también se resuelve descubriendo el enigma.

cuenta: "Alors, chère madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse... Élisabeth, je t'ai retrouvée!" (19).

2.3. LA REPETICIÓN

Estrechamente relacionada con el estereotipo lingüístico está la repetición, procedimiento humorístico ya señalado por Henri Bergson (1900: 79-82) y que, dentro de sus múltiples variantes, conduce por lo general a la robotización de los personajes. Así, cuando el Abelardo de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* está ansioso por saber qué le ha confiado su amada a Julio, el criado, éste responde con machacona insistencia "Me ha dicho que vendría esta tarde" (236-239). Asimismo, la Tía contrapuntea cómicamente el diálogo que mantienen Abelardo y Margarita con observaciones relativas al tiempo atmosférico como "Hace una tarde estupenda" y "¡Qué noche más buena!" (252-258). También el Norton de *El caso de la mujer asesinadita* vuelve con insistencia sobre la misma cantinela: "Uno es indio, y sólo piensa en las inmensas praderas, en los valles sombríos, en los rostros pálidos que nos persiguen y nos humillan" (315).

En ciertas obras de Ionesco donde se persigue la desrealización grotesca de los personajes o su vaciedad ontológica, la iteración es esencial, se logre mediante el paralelismo, en forma de eco, o a base de extensas geminaciones. En la escena señalada en que los Martin van reconociéndose gradualmente como el matrimonio que son, los interlocutores expresan su perplejidad a través de expresiones recurrentes: *Mon Dieu, comme c'est curieux! // comme c'est curieux! // comme c'est curieux! // comme c'est curieux! quelle bizarre coïncidence! // comme c'est curieux! comme c'est bizarre! et quelle coïncidence...* (16). La obra termina con todos los personajes gritando al unísono, en un *allegro* desenfrenado, *C'est pas par là, c'est par ici* (42). En *Les salutations* la repetición de *Et vous?* (83) trata de hacer patente con la exageración el formulismo social. El Viejo y la Vieja de *Les chaises* son espantajos tragicómicos atenazados por su idéntica nada, de ahí que el diálogo se componga de unos ecos que lo disuelven en monólogo:

LE VIEUX: Beaucoup souffert, beaucoup appris.

LA VIEILLE: (*Comme l'écho*) Beaucoup souffert, beaucoup appris.

LE VIEUX: Vous verrez vous-même, mon système est parfait.

LA VIEILLE: (*Comme l'écho*) Vous verrez vous-même, son système est parfait (171).

La repetición también puede conformar la estructura total o parcial de la pieza. El acto primero de *¡Viva lo imposible!* se abre y se cierra con una cómica porfía matrimonial de parecido tenor. Esta suave sátira costumbrista anticipa catafóricamente la relevancia compositiva de la organización anular: al término de la obra Sabino acabará desempeñando el papel de contable en el circo, trabajo que había rehuido anteriormente para ir en busca de la aventura; este hecho desencadena una *ironía situacional* cuyo poso amargo se vence cuando Sabino —que a diferencia del Dionisio de *Tres sombreros de copa* abandona el inane círculo pequeñoburgués— deja claro que el fracaso es siempre preferible a la vida acomodaticia y sin alicientes: “Amigo mío: no llegar, no es pecado. No partir, sí” (93). La fuga final del niño de Palmira con su abuelo refrenda el mensaje optimista.

También en Ionesco hallamos estructuras cíclicas parecidas, aunque con un componente ideológico más acusado. El eterno retorno que indica la acotación final de *La cantratrice chauve*¹¹ subraya formalmente el sinsentido de unas vidas sometidas al estereotipo y la incomunicación; mientras que la *dispositio* anular de *La Leçon* remite a la impunidad que alcanza la violencia amparada por el poder, que se perpetúa irremediabilmente en el tiempo.

2.4. EL DESPLAZAMIENTO DE CATEGORÍAS

La fantasía humorística posee una esencia tropológica porque nos hace ver una persona, un objeto o un suceso a la luz de una categoría distinta a la que pertenecen. Bergson (1900: 84) lo llamaba *interferencia de las series*, Freud (1905: 43) *desplazamiento*, y las modernas teorías lingüísticas lo explican como un *contraste entre guiones cognitivos* (Raskin, 1985: 99). En *El caso de la mujer asesinadita* el espíritu de Napoleón Bonaparte es visto como un pretendiente de postín para Purita, la hija de Doña Paula (390); en *Ni pobre ni rico...* el acto de pedir limosna en la calle se yuxtapone con el concepto de reunión de negocios (227); y cuando el Domador y John de *¡Viva lo imposible!* hablan sobre la dificultad que entraña el malabarismo utilizando monóculo advertimos la confusión *mano/ojo*:

¹¹ “Les paroles cessent brusquement. De nouveau, lumière. M. et Mme Martin sont assis comme les Smith au début de la pièce. La pièce recommence avec les Martin, qui disent exactement les répliques des Smith dans la première scène, tandis que le rideau se ferme doucement” (42).

DOMADOR: ¿Y por qué en el ojo izquierdo?

JOHN: Es que soy zurdo (40)

Es el mismo recurso que fundamenta la cosificación, pues se sustrae el clasema [+ animado] para desplazar a la persona a la categoría de objeto. Por ejemplo, Abelardo trata como simple mercancía al pobre al afirmar que acaba de recibir “un nuevo surtido de pobres de la serie Eme” (266), y la Baronesa caricaturiza a la tía-carabina de Margarita como “un bulto negro” (283). Al contrario, tenemos una personificación cómica cuando en *El caso de la mujer asesinadita* Mercedes le pide a su criada que le diga al perro que no ladre (310).

La obra de Ionesco es fértil en este tipo de recursos. Por ejemplo, en *La cantratrice chauve* se emparejan el comercio y la agricultura con catástrofes como los incendios y las inundaciones. Nótese la paronomasia *blé / feu*:

MONSIEUR SMITH: Rien ne va. C'est partout pareil. Le commerce, l'agriculture, cette année c'est comme pour le feu, ça ne marche pas.

MONSIEUR MARTIN: Pas de blé, pas de feu.

LE POMPIER: Pas d'inondation non plus.

MADAME SMITH: Mais il y a du sucre (30).

L'avenir est dans les œufs constituye una continuación de *Jacques...*, y de igual modo se presenta como una sátira contra la homogenización y el hombre-masa. La pareja de Jacques y Roberte son degradados a la categoría de aves de corral, e incitados por la familia a procrear sin descanso para la pervivencia de la raza:

JACQUELINE: (*Fort, pour qu'on entende de l'autre côté*) Maman, maman, ça y est, il est dans les douleurs de l'enfantillage!

ROBERTE PÈRE: (*Crie*) Roberte... Roberte... tu peux lâcher!... (*Il sort à droite*).

JACQUES FILS: (*Souffre*) Aïe! Aïe! Aïe! Aïe!

VOIX DE ROBERTE MÈRE: Lâche tout, ma petite!... Tu peux y aller...

VOIX DE ROBERTE LA FILLE: (*Très aiguë*):

Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! Cot-cot-codac!

Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! Cot-cot-codac! (291)

Puede hablarse también de desplazamiento de categorías cuando se atribuyen a ciertos objetos o acciones una valoración que en realidad no poseen, provocando una ruptura de expectativas y la consiguiente comicidad. La extrema pasión de Abelardo aparece ridiculizada

cuando éste pondera de este modo la descripción de la vivienda de Margarita que le hace su criado:

ABELARDO: ¿Cómo es el piso? ¿Qué muebles hay?

JULIO: Hay un perchero.

ABELARDO: (*Emocionado*) ¡Un perchero! ¡Qué maravilla! ¿Y qué más?

JULIO: Una silla junto al perchero.

ABELARDO: ¡Una silla junto al perchero! ¡Qué detalle tan delicado!... ¿Y qué más hay? (238).

En *La cantratrice chauve* la incongruencia no se corrige con la apelación a la lógica, rasgo éste que configura, según algunos críticos como John London (1989: 85), la comicidad de Ionesco. Una anécdota absolutamente banal como un viandante que se arrodilla para atarse los zapatos causa en el matrimonio Martin y Smith una impresión de asombro desproporcionada, síntoma no ya a un estado psicológico *local* (el hiperbólico enamoramiento de Abelardo en Mihura), sino del desconcierto al par cómico y angustioso que envuelve a los personajes:

MADAME MARTIN: (*Gracieuse*) Eh bien, j'ai assisté aujourd'hui à une chose extraordinaire. Une chose incroyable.

[...]

MADAME MARTIN: J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un monsieur, convenablement vêtu, âgé d'une cinquantaine d'années, même pas, qui...

[...]

MADAME MARTIN: Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché.

MONSIEUR MARTIN, MONSIEUR SMITH, MADAME SMITH: Oh! (23-24).

2.5. LA INVERSIÓN Y LA PARADOJA

Considerada por Bergson (1900: 82-83) como una de las fuentes clave de la comicidad, en la inversión se da igualmente una traslación de rasgos semántico-pragmáticos, con la particularidad de que el resultado es una alteración radical de los mismos. En *Ni pobre ni rico...*, dado el planteamiento inverosímil de la búsqueda de la ruina para lograr el matrimonio, la inversión aparece como perfectamente *lógica*, es decir, que obedece a una *paradoja*, a una incongruencia resuelta según la ley interna de la obra. En la escena inicial, Abelardo

desea pagar cuanto más mejor a los vendedores de inventos estrafalarios; sus partidas de cartas con la marquesa no tienen otro objetivo que perder la mayor suma de dinero lo antes posible; y con la intención de que le desvalijen la casa avisa a “unos ladrones de bien”, como afirma Julio, el criado. Esta concatenación culmina cuando su administrador le anuncia que ha perdido sus últimas acciones:

ABELARDO: ¿Cómo? ¿Que las he perdido? ¿Entonces estoy arruinado totalmente?

DON POLICARPO: Totalmente. Ya estará contento...

ABELARDO: ¡Qué alegría! ¡Qué alegría! (208).

En Ionesco la inversión se localiza en el marco de lo grotesco, en el ambiente monstruoso y de pesadilla que genera la comicidad siniestra de una obra como *Jacques ou la soumission*. Kayser ha definido lo grotesco como “el mundo distanciado” (1957: 224), pues nuestros sentidos permanecen aislados, no reconocen el mundo transformado y repulsivo que los rodea; lo animal, lo inanimado y lo humano se confunden, al tiempo que el lenguaje y los gestos de los personajes se distorsionan. Jacques se niega a aceptar a la primera novia porque no tiene tres narices, con lo que de nuevo se gana la maldición de su familia. Desprecia a la segunda novia no porque carezca de hermosura, sino porque no reúne el requisito imprescindible de la fealdad: “¡Elle n'est pas moche! ¡Elle n'est pas moche! Elle ne fait même pas tourner le lait... elle est même belle...” (103).

2.6. EL HUMOR NEGRO

Por humor negro entendemos la ridiculización o el tratamiento desenfadado de sentimientos dolorosos como la enfermedad, la desgracia o la muerte. Para Freud (1905: 208 y ss.), que distingue entre comicidad y humor, éste último, en tanto que *ahorro del gasto de sentimiento*, supone el triunfo del yo y del principio de placer, constituye una especie de mecanismo de defensa que pone en marcha el individuo frente a las adversidades. Ionesco, al comentar sus impresiones durante la representación parisina de *Tres sombreros de copa* incide en el humor negro de la obra, que aparece muy pronto como mecanismo desdramatizador y anticlimático, cuando Don Rosario quiere contarle a Dionisio la tragedia de su hijo ahogado:

DON ROSARIO: [...] Y yo quiero ser un padre para todos, ya que no lo pude ser para mi pobre niño... ¡Aquel niño mío que se ahogó en un pozo...! (Se emociona).

DIONISIO: Vamos, don Rosario... No piense usted en eso...

DON ROSARIO: Usted ya conoce la historia de aquel pobre niño que se ahogó en el pozo...

DIONISIO: Sí. La sé. Su niño se asomó al pozo para coger una rana... Y el niño se cayó. Hizo '¡pin!', y acabó todo (64).

Pero el humor negro no agota aquí sus funciones. En la misma obra adopta una intención crítica a través de la ironía. Dionisio tiene que inventar una excusa ante Fanny cuando suena el teléfono y cita con intención distanciadora el discurso displicente de las clases más reaccionarias y poderosas con respecto a los desheredados:

FANNY: [...] ¿Un timbre? ¿El teléfono?

DIONISIO: Sí. Es un pobre...

FANNY: ¿Un pobre? ¿Y cómo se llama?

DIONISIO: Nada. Los pobres no se llaman nada... (82).

En el Ionesco de *La cantratrice chauve* encontramos también muestras de humor negro, asociado a una lúdica inverosimilitud:

MONSIEUR SMITH: C'était le plus joli cadavre de Grande-Bretagne! Il ne paraissait pas son âge. Pauvre Bobby, il y avait quatre ans qu'il était mort et il était encore chaud. Un véritable cadavre vivant. Et comme il était gai (12).

2.7. EL ABSURDO

Antes de que se editara el influyente ensayo de M. Esslin (1961) sobre el teatro vanguardista de los años cincuenta, ya se había empleado, con un sentido genérico, el marbete de *absurdo* para calificar el humor de Mihura y sus colaboradores. Con los matices que expondremos más adelante, parece claro que el concepto apunta a la deliberada subversión de las leyes de la lógica y de la experiencia. En líneas generales, dicha transgresión —orquestada con el desafío de fórmulas socioculturales, la excentricidad en el comportamiento de los personajes y los procedimientos anotados más arriba— tiene que ver con principios semántico-pragmáticos que orientan el discurso "racional", es decir, los principios de coherencia, identidad o cooperación comunicativa. Veámoslo con detenimiento.

A) LA CONTRADICCIÓN

Se trata de una de las espoletas claves del absurdo. Al principio de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, uno de los inventores hace el siguiente aserto contradictorio sobre uno de sus trastos inútiles: "La patente de este arpa, que no suena, vale cinco mil pesetas. La bocina, en cambio, nueve mil; mucho más barata" (168). También se atenta contra el principio de implicación en este diálogo de humor negro incluido en la misma obra:

DON CRISTINO: Es que he tenido una enfermedad muy grave...

ABELARDO: ¿Y cómo salió usted de ella?

DON CRISTINO: Pues me morí (223).

No faltan los ejemplos en Ionesco, quien había manifestado por boca del Nicolas de *Victimes du devoir*: "M'inspirant d'une autre logique et d'une autre psychologie, j'apporterais de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire..." (242). Desde esta óptica, leemos la delirante explicación de Madame Smith: "Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle [...] Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle" (13). La contradicción no sólo se sitúa en el ámbito semántico, sino también en el pragmático: el sentido del enunciado no se ve refrendado por los gestos o la acción del personaje. Es lo que sucede cuando Jacques padre dice querer premiar a su hijo con un abrazo y en la acotación se lee *Il ne l'embrasse pas* (94).

B) LA IDENTIDAD FLUCTUANTE

En *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* la dislocación afecta también a la identidad de los personajes, cuyos nombres se alteran caprichosamente:

BARONESA: (*Yendo hacia él y cogiéndole las manos*) ¡Enrique! ¡Amor mío!

ABELARDO: Mercedes, yo soy Abelardo.

BARONESA: Es igual, Joaquín (228).

Incluso el sexo de los personajes está sometido a una transformación tan súbita como desconcertante. La Baronesa no se arredra frente a su marido, y ante la coartada machista de que él no siempre a va cenar a casa *porque es un hombre*, ella objeta: "Y yo" (289). En la misma obra,

Gurripato le espeta a la Marquesa de Pasos Largos que le hubiera gustado que ella se llamase Pepe (246). Del mismo modo, Ionesco juega a la confusión de identidades en *La cantratrice chauve*: “Et la tante de Bobby Watson, la vieille Bobby Watson, pourrait très bien, à son tour, se charger de l'éducation de Bobby Watson, la fille de Bobby Watson. Comme ça, la maman de Bobby Watson, Bobby, pourrait se remarier” (13). De otra parte, en Ionesco, la reduplicación alcanza cotas siniestras: la recurrencia de un mismo nombre para designar a personas distintas en *Jacques ou la soumission* y en *L'impromptu de l'alma* son síntomas respectivos de la homogenización del pensamiento y de la superchería, que menoscaban la individualidad y el libre albedrío.

C) EL DIÁLOGO NO COOPERATIVO

En primer lugar, y como es común a todo arte de vanguardia, el código está bajo sospecha. Las palabras poseen un significado arbitrario, y una vez se dinamita la convención sobreviene la dispersión de los significados. Si en Mihura [1] este recurso no va más allá del chiste intrascendente, en *Jacques ou la soumission* [2] adquiere, más allá de la comicidad de superficie, un simbolismo muy preciso, esto es, la rendición del individuo frente al instinto sexual colectivo connotado por el término *chat*; lo que en sentido schopenhaueriano (1819, II: 145-146) puede formularse como la sumisión a la *voluntad*:

[1] GURRIPATO: [...] Siendo pobre vive uno un poco como los pájaros... ¿Usted también vive como los pájaros?

ABELARDO: Según a lo que le llame usted pájaros.

GURRIPATO: Yo le llamo pájaros a eso.

ABELARDO: Yo, no (220).

[2] ROBERTE II: Pour y désigner les choses, un seul mot: chat. Les chats s'appellent chat, les aliments: chat, les insectes: chat, les chaises, chat, toi: chat; moi: chat (112).

En 1975 H. P. Grice publicó uno de los trabajos pioneros de la Pragmática, “Lógica y conversación”, donde sostiene que la conversación es un tipo de conducta que está guiada por un propósito racional o *principio cooperativo*. Como se ha visto, el humor se desarrolla en el ámbito de la fantasía, la ambigüedad y la incongruencia, al margen pues de las propiedades del discurso “serio” o cooperativo, basado en una serie de reglas:

c.1) Según Grice, la categoría de *cantidad* se apoya en dos máximas: “Haga usted que su contribución sea tan informativa como sea necesario” y “No haga usted que su contribución resulte más informativa de lo necesario” (1975: 516). El frecuente recurso a la iteración (vid. 2.3) supone un deliberado quebrantamiento de la misma.

c.2) La categoría de *calidad* se desglosa en el modelo de Grice en dos máximas —“No diga usted lo que crea que es falso” y “No diga usted aquello de lo cual carezca de pruebas adecuadas” (ibid.)— que resultan claramente contravenidas tanto en Mihura como en Ionesco: en *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* Gurripato confiesa tener tres padres (220), mientras que en *La cantratrice chauve*, Madame Smith observa sin inmutarse: “L’expérience nous apprend que lorsqu’on entend sonner à la porte, c’est qu’il n’y a jamais personne” (25). Lo mismo puede decirse de la mayoría de las alocuciones del maestro de *La leçon*.

c.3) La categoría de *relación* se enuncia con la máxima “Vaya usted al grano” (1975: 517). Su contraejemplo paradigmático lo constituye la escena XI de *La cantratrice chauve*, por cuanto no existe ni tan siquiera un foco temático en el diálogo, que se disuelve en una retahíla de enunciados improcedentes e irrelevantes sin *efecto contextual* ninguno: no refuerzan, contradicen o debilitan ninguna información existente (Sperber y Wilson, 1986). El diálogo entre Abelardo y Margarita resulta de gran comicidad porque cuanto más entusiasmado se muestra él, más se va ella por las ramas:

MARGARITA: (*Dejando de llorar*) ¿Hoy es jueves?

ABELARDO: Margarita, me vuelves loco. Estamos en un momento decisivo de nuestra vida y, de pronto, te pones a pensar si es jueves (202).

c.4) Por último en la categoría de *modo*, Grice incluye máximas conversacionales que rechazan la oscuridad, la ambigüedad, la prolijidad y el caos expresivos. La tautología hace acto de presencia en *Ni pobre ni rico...* con objeto de socavar humorísticamente el calado emocional de los parlamentos:

ABELARDO: Este traje te está un poco ancho...

MARGARITA: Sí, me está un poco ancho.

ABELARDO: ¿Y por qué te está ancho?

MARGARITA: Debe de ser porque me está un poco ancho (196).

En *L'impromptu de l'alma* las tautologías y las contradicciones adquieren un valor satírico. Ionesco, que se autorrepresenta en la obra como un personaje más, adopta la táctica de la *dissimulatio* clásica, hace de *eirón* ingenuo para revelar la ignorancia de los soberbios críticos teatrales, que aparecen caricaturizados como pedantes y estridentes monosabios que quieren hacer pasar por brillantes elucubraciones lo que son obviedades clamorosas. Baste este galimatías como ejemplo elocuente de la ruptura de la máxima de modo:

BARTHOLOMÉUS I (*Interrompant Bartholoméus III*) C'est pourtant clair.

BARTHOLOMÉUS III: Cela me paraît obscur.

BARTHOLOMÉUS II: C'est du clair-obscur.

BARTHOLOMÉUS I: Je m'excuse, c'est de l'obscur clair...

BARTHOLOMÉUS III: Pardon, l'obscur clair n'est pas le clair obscur (444).

3. CONCLUSIONES

Creo haber demostrado que Mihura e Ionesco fundan su comicidad en recursos parejos. También ambos autores satirizan la mentalidad burguesa en tanto que abanderada del tópico y el estereotipo. Ahora bien, debe decirse que dichos dispositivos retóricos o semióticos generadores de comicidad sostienen visiones del mundo si no opuestas sí muy diferentes, por lo que desempeñan una función no equiparable en la estructura de la obra. En Ionesco predomina una poética de lo grotesco y de lo tragicómico; es un hacedor de alegorías de calado existencialista que sospecha del lenguaje como medio de conocimiento y revela su temible potencial como instrumento de poder. El trastorno de la lógica que conlleva el absurdo es en él un indicio del vacío ontológico del hombre moderno (Esslin, 1961: 323), mientras que en Mihura adquiere un sentido lúdico, por más que entrañe crítica implícita. Por eso es coherente la propuesta de Alás-Brun (1995), quien analizando el teatro de Mihura sustituye el marbete de *teatro del absurdo* por el de *comedia del disparate*. Y es que el absurdo de Mihura posee un carácter local, surge como un interludio sobre el que se proyecta una intención cooperativa (cuando la Baronesa de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* dice que Margarita

es nombre de pájaro, Abelardo recurre a la lógica: "Dirá usted que tiene nombre de flor"). En otras palabras: *la incongruencia encuentra una resolución*. No puede decirse lo mismo de Ionesco, donde la comicidad comprende una zozobra metafísica, un extrañamiento ante los seres y las cosas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alás-Brun, M^a. M. (1995) *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona: PPU.
- Bergson, H. (1900) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Espasa-Calpe (=1973).
- Bosquet, A. (1955) "Le théâtre d'Eugène Ionesco ou les 36 recettes du comique", *Combat*, 17 de febrero.
- Cicerón (1967) *Cicero. De oratore*, ed. bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, Londres-Cambridge, Mass.: Heinemann-Harvard University Press.
- Doménech, R. (1965) "Tres sombreros de copa de copa o un esperpento cordial", en MIHURA *et al.* (1965), 97-102.
- Esslin, M. (1961) *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix-Barral (=1964).
- Ferréiro Villanueva, C. (1986) *Claves para la lectura de Tres sombreros de copa de copa*, Madrid: Daimon.
- Freud, S. (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza (=1969).
- Grice, H. P. (1975) "Lógica y conversación", en Valdés Villanueva, ed. (1991), 511-530.
- Guerrero Zamora, J. (1961) *Historia del teatro contemporáneo*, III, Barcelona: Juan Flors.
- Ionesco, E. (1962) *Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro*, Buenos Aires: Losada.
- Ionesco, E. (1965) "La desmixtificación por el humor negro", en Mihura *et al.* (1965), 93-95.
- Ionesco, E. (1995) *Théâtre Complet*, ed. de E. Jacquart, París: Gallimard.
- Jacquart, E. (1974) *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, París: Gallimard.
- Kant, E. (1790) *Crítica del juicio*, Madrid: Espasa-Calpe (=1977).
- London, J. (1989) "Miguel Mihura's Place in the Theater of the Absurd: Possible Reasons for and Objections to a Generic Approach", *ALEC* 14, 79-95.

- Llera, J. A. (2000) *Sátira y humorismo: el caso de La Codorniz (1956-1965)*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2 vols. [Tesis doctoral; en prensa en el Servicio de Publicaciones del CSIC].
- Llera, J. A. (2001) "Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea", *Revista de Literatura* 126, 461-476.
- Miguel Martínez, E. de (1979) *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca (=1999).
- Mihura, M. (1947) *Tres sombreros de copa de copa (Teatro)* [incluye también *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* y *El caso de la mujer asesinadita*], Madrid: Editora Nacional.
- Mihura, M. et al. (1965) *De La Codorniz, Tres sombreros de copa de copa, La bella Dorotea, Ninette y un señor de Murcia*, ed. de J. Monleón, Madrid: Taurus.
- Mihura, M. (1966) "Periodismo de humor", en *Enciclopedia del periodismo*, Barcelona-Madrid: Noguer, 435-449.
- Mihura, M. (1999) *Tres sombreros de copa de copa*, ed. de A. Tordera, Madrid: Espasa-Calpe.
- Mihura, M. y Calvo-Sotelo, J. (1951) *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas*, Madrid: Gráficas Cinema.
- Raskin, V. (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht-Boston-Lancaster: D. Reidel.
- Ruiz Ramón, F. (1977) *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- Sanz Villanueva, S. (1984) *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel.
- Schopenhauer, A. (1819) *El mundo como voluntad y representación*, Barcelona: Orbis, 2 vols. (= 1985).
- Sperber, D. y Wilson, D. (1986) *La relevancia*, Madrid: Visor (=1994).
- Valdés Villanueva, L. M. (ed.) (1991) *La búsqueda del significado*, Madrid: Tecnos.
- Vernois, P. (1972) *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, París: Klincksieck.