

## LO COMICO EN JEAN ANOUILH

### FUNCION Y TECNICA

MARÍA CELIA DARRÉ

*“Reír es lo propio del hombre”*

RABELAIS

A lo largo de la literatura francesa corre constante y variada una corriente risueña que toma nuevos aspectos según las ocasiones. Las gruesas carcajadas despertadas por las “gauloiserías” medievales hallan eco en la prosa rabelésiana, el fino humor burlón e irónico del autor de la *Ballade des pendus*, la tierna sonrisa picaresca de Ronsard, la risa cargada de sabiduría de Molière, la fina punta irónica de la sonrisa volteriana, las alegres farsas del *Barbero de Sevilla*, el humor grotesco de ciertas caracterizaciones balzacianas, la risa dolorosa de Baudelaire, las farsas funambulescas de Laforgue, establecen una larga y fuerte corriente que fluye hacia el siglo XX en variada policromía. Labiche, Pagnol, J. Romain, Céline, Aymé, cierto Giraudoux, los surrealistas, cierto Claudel, abrevan en ella.

Dentro de esta corriente hay un pequeño filete que mezcla a la risa un hilo de amargura, de desilusión, de pesimismo. Hay una raza de escritores para quienes la risa es una manera de llanto viril e inteligente. A esta raza pertenece J. Anouilh.

Es ya un lugar común hablar del pesimismo de J. Anouilh, de su amargura, de su falta de ilusiones acerca de la condición humana. Esta desilusión se oculta muchas veces tras la carcajada o la sonrisa, que se carga entonces de contenidos antagónicos.

La función de la risa en Anouilh deriva por triple cauce. Por una parte, simple "divertimento" aleja de lo cotidiano, es lo menos frecuente. En segundo término, risa maliciosa e irónica que oculta un contenido trágico o al menos dramático, cumple a su vez una doble misión; por una parte, establece un contraste con el pensamiento serio, casi siempre amargo que se está desarrollando en la obra en ese momento valorizándolo de un modo diferente. En un primer momento da al espectador o al lector un respiro, para que pueda soportar inmediatamente después una presión mayor. Por otra parte es una nueva forma de hostigamiento, a la vez que aliviado el espectador se siente molesto por haber sido interrumpido en su relación con la obra. Y, por último un tercer uso, y éste es el empleo más original de lo cómico, es factor de atemporalidad y como tal eleva el razonamiento que en ese momento se hace en escena, para una ocasión estrictamente determinada, a ley general de la conducta humana.

Para el primer caso, la risa como "divertimento", como factor de ruptura con la realidad, sirve de ejemplo una pieza: *Le bal des voleurs* (1838), la primera de las recopiladas en las *Pièces roses*. Esta es la única obra en la que el elemento pesimista casi no aparece o lo hace de una manera velada. También el elemento romántico, un poco fácil como siempre en Anouilh, cede el paso a la farsa que invade argumento, caracteres y acción. Más adelante nos ocuparemos del aspecto técnico de lo cómico en esta pieza que es la que más variedades ofrece.

*(Pendant qu'il cherche sa monnaie, la chaisière lui vole son portefeuille, puis la grosse montre et le porte monnaie du crieur public qu'il venait lui-même de voler).*

Héctor a saisi la main dans sa poche.

Hé! dites donc, là, vous!...

La chaisière se débat et va se sauver; elle perd sa perruque.

Héctor s'exclame.

Mais tu es fou, mon vieux!

Il soulève sa moustache et sa perruque.

C'est moi

(<sup>1</sup>)

(<sup>1</sup>) J. ANOUILH; *Pièces roses, Le bal des voleurs*. Paris, Calman-Levy, 1942. P. 11.

Pero si el ejemplo es importante ya que en ninguna otra pieza volverá a ocupar un lugar tan preeminente, no es único y se lo encuentra en casi todas las otras.

Muchas veces aparece como elemento ambientador en la exposición y aun como caracterizador de personajes. Así en la *Invitación au château* (Act. I, esc. 1), Federico, uno de los mellizos, está enamorado y pasa todas las noches en el parque con gran escándalo de la servidumbre:

Josué

Je me dois d'avertir Monsieur que le jardinier a l'intention de poser des pièges à loups dans les rhododendrons, la nuit prochaine.

Frédéric

Qu'il les pose. Je m'étendrai dans les zinnias.

Josué

Quant à la femme de chambre qui s'occupe de l'aile gauche, elle n'a pas été sans manifester sa surprise. Elle est venue me trouver toute désemparée...

Frédéric

Qu'elle se calme, Josué. Vous lui recommanderez dorénavant de défaire d'abord mon lit le matin en s'y étendant au besoin elle-même...

Josué, indigné.

Oh! Monsieur Frédéric...

Frédéric

Pourquoi pas? elle est charmante. Et puis de le refaire quand il sera défait. Ainsi tout sera dans l'ordre. (²)

El diálogo con el mayordomo nos pone en antecedente de que el tono de la obra será gentil, gracioso, espiritual y que el personaje está satisfecho consigo mismo. La escena siguiente nos revelará que no es éste su estado habitual y paralelamente la sonrisa nos pintará el carácter dulcemente irónico y protector de su novia. Más adelante, el ridículo personaje de Patrice Bombelle también se retratará por medio de la sonrisa. Toda la obra tiene momentos de este tipo, pero

(²) J. ANOUILH; P. brillantes, *Invitation au château*. Paris, Table Ronde, 951, pp. 7-8.

en ella el elemento romántico y la crítica social se han desarrollado a costa de lo cómico.

El mismo procedimiento encontraremos en *Colomba*. Allí el humor es más grueso y grosero para pintar el ambiente más ordinario y libre de las bambalinas y la amargura de un personaje ante una situación que desconocemos. En *La Foire d'Empoigne* la primera escena entre el guarda y el sargento es francamente burlesca y nos pone en el tono en que será tratada la historia de uno de los grandes mitos históricos de los franceses: Napoleón. Convendría reconocer probablemente aquí un elemento de la tercera función que hemos asignado al humor, pero ya volveremos sobre eso. Sin embargo en las *Pièces Noires* y en las *Nouvelles Pièces Noires* el procedimiento en general es evitado, como es natural; aunque en *Antigone* el prólogo está recorrido por una fina ternura impertinente que culmina en sonrisa.

En algunas ocasiones esta risa sin malicia es utilizada como recurso escénico para el cambio de escena. Por ejemplo en *L'Alouette*, Jeanne sale corriendo persiguiendo a su hermano y atropella a Baudricourt que será su interlocutor en la escena siguiente en un audaz escamoteo del tiempo y del espacio.

Hemos señalado como segunda función: la risa como elemento irónico y de contraste, es tal vez la más usada por Anouilh y lo encontraremos a lo largo de toda su producción. Cuando *Antigone* es llevada por los guardias que la han sorprendido enterrando a su hermano, cuando se sabe que este hecho la llevará a la muerte, tiene lugar una conversación entre los guardias en la que asuntos domésticos o de servicio son tratados con palabras groseras o simplemente ordinarias y sobre todo indiferentes<sup>3</sup>. El efecto de la risa, o tal vez de la sonrisa, es múltiple y por supuesto se matizará en cada espectador. Por una parte hay esa complicidad divertida y encubierta del transeúnte que escucha una grosería oportuna en su diario trajinar por la ciudad, en la dama refinada corresponderá un sobresalto indig-

(<sup>3</sup>) J. ANOUILH, *Nouvelles Pièces Noires*, *Antigone*. Paris, La Table Ronde, 1946, pp. 168-169.

nado. Pero es la primera impresión, la más ingenua, seguirá luego, probablemente, esa sensación de incomodidad del que no puede evitar una careajada cuando alguien se cae en la calle; funciona ya aquí una conciencia crítica de primer grado que puede llegar a manifestarse en un rechazo total, eso indicaría sin embargo en el espectador una falta de comprensión social. Se ha producido un corte en el fluir trágico de la obra que molesta al espectador y lo hace sentirse juguete de sí mismo y del autor porque no le es posible mantener el tono adecuado a lo que ocurrió antes y a lo que sabe que ocurrirá después. Y por último una reflexión probablemente posterior a la representación de la obra y fruto de una crítica más meditada lo llevará a la situación de atemporalidad a la que a continuación nos referiremos.

Este uso más complejo, más sabio de lo cómico, aparece con más frecuencia a partir de las *Pièces brillantes* y se convierte en fuego de artificio en las *Costumées*.

Hablemos ahora, por fin, del tercer caso: la risa como modo de señalar la atemporalidad. Si observamos la escena de Antigone que acabamos de mencionar, veremos que los medios para lograr la sonrisa son los que ubican a los guardias griegos que vigilaban a Antigone como muchachos parisinos, tal vez ni siquiera como gendarmes, probablemente, en un momento como ese, y por ser su prisionera una princesa real, sobrina y futura nuera del rey guardarían una cierta seriedad profesional. El vocabulario es familiar y popular: *guerleton*, *rigoler*, *moutards*, etcétera. Los arranques del tipo: *Dis*, *Boudousse* . . ., también lo son así como los temas: una comida en familia, una recompensa, pequeñas economías. Todo nos trae rápidamente a nuestra época y a una cierta clase social de nuestra época a la que pertenecen los gendarmes. Esta conjunción de antigüedad clásica que se da en los personajes principales, en la situación, en la trama, queda bruscamente cortada por un pantallazo siglo XX. ¿Cuál es la conclusión? Ellos son hombres como nosotros, la situación que se nos pinta no es sólo de griegos clásicos sino que es común a la especie humana. De ese modo Anouilh encadena de una manera totalmente inesperada con los preceptos de la más pura escuela clásica.

Nótese que el recurso funciona sobre todo en las obras en que el espectador conoce o puede calcular el desenvolvimiento, sea porque se trate del argumento de una tragedia griega o porque el tema sea histórico.

Este procedimiento aparece sobre todo en boca de personajes secundarios. Es notable por su frecuencia su utilización en *L'Alouette*. Por ejemplo en boca de Warwick, ese personaje tan singular, encontraremos a cada momento observaciones que juegan con el tiempo.

#### WARWICK

Oui, sans doute. Mais, nous autres, hommes politiques, nous sommes obligés de nous efforcer de ne pas trop penser à cette grandeur de l'homme seul. Comme par un fait exprès, nous la rencontrons généralement chez les gens que nous faisons fusiller. (\*)

Notamos aquí otro de los recursos frecuentes que corresponden al logro de la atemporalidad: el empleo de palabras que corresponden a usos e invenciones de nuestro tiempo. Aparecen también expresiones lunfardas de nuestros días: *Dans huit jours nous tenons Orléans, fiston!*, dice Jeanne al rey Charles; *On va rater notre ambassade...* dice La Hire a Jeanne; *Gros ballot, Gros lourdaud! Grosse Tourte!*, le responde ésta o: *Entre lui dans le chou a Xaintrailles! Tanne lui le lard!* A veces esa intención aparece enunciada desde el decorado (*L'Alouette*) o desde la entrada de los actores (en *L'Alouette*, ne *La Foire d'Empoigne*) a los prólogos (*Antigone*). Por otra parte esos cortes en el hilo lógico del pensamiento son también motivo de comicidad.

Así como se ha escrito mucho acerca de la naturaleza de lo cómico y se han establecido matices de la comicidad son también muy numerosos los modos de lograr la risa. Se ha hablado de cómico de formas, de gestos, de movimientos, de situaciones, de palabras, de costumbres, de caracteres. En Anouilh es posible hallar ejemplos para cada uno de estos aspectos.

(\*) J. ANOUILH. P. costumées, *L'Alouette*, Paris, La Table Ronde, 1962, p. 51. (El subrayado es nuestro).

“Puede llegar a ser cómico toda deformidad que una persona bien formada llegara a imitar”, dice Bergson en *Le Rire*. Esta modalidad de lo cómico da origen a la caricatura, cuando ésta es cómica y a lo grotesco.

Son caricaturales y muchas veces grotescos todos los personajes de *Le Bal des Voleurs*. Los ladrones lo son por su aspecto o, mejor sería decir, por sus sucesivos aspectos, su oficio es tal que sus sucesivos disfraces son simplificaciones absurdas de los personajes que representan, hasta cuando se disfrazan de ladrones. Los Dupont-Dufour son caricaturales porque representan con demasiada perfección su su oficio de gentiles hombres siempre corteses, siempre puleros, siempre obsecuentes. Lady Durf y lord Edgard lo son también en la mayor parte de la obra, ella es un tipo logrado, demasiado logrado de la noble dama inglesa excéntrica. En la literatura francesa la mayoría de las nobles damas excéntricas son inglesas, si no, son rusas. El es el tipo del lord distraído, gentil y amable, pero fuera de la realidad, es también un personaje muy común tanto en el teatro como en el cine. Sin embargo esta impresión de personaje caricatural se pierde a lo largo de la obra cuando aparece una inteligencia crítica que revela que la mecanización es voluntaria y en gran parte fingida. En cierto modo la pareja de enamorados es también caricatural; sus gestos y sus dichos son demasiado convencionales, tienen la mecanización y la exageración de los enamorados de las películas mudas, pero su sentimiento los dota de una fragilidad, de una vulnerabilidad que los defiende de la risa.

Los personajes caricaturales aparecen con suma frecuencia en la obra de Anouilh, pero rara vez en estado puro; a la simplificación de rasgos se une cierto sentimiento de ternura o de inteligencia que los torna ambiguos. Recordemos entre los ingenuos a los guardias de *Antigone*, los soldados de la *Foire d'Empoigne*, Baudricourt, La Hire, el pequeño fraile sajón de Becket, Patrice Bombelles y muchos otros. Lady Durf y Mme Desmermortes han elegido ser ridículas. El general de *Ardèle* lo ha aceptado como lord Edgard, como su hermana y su cuñado, el conde. El estudio de los matices de la caricatura en Anouilh

podría ser tan fructuoso como el de lo cómico, pero en este momento rompería las proporciones de nuestro trabajo y escaparía a nuestro tema por mezclarse en ella lo trágico, lo penoso, lo ridículo en proporción tan alta a veces que hacen olvidar lo cómico. Piénsese si no en la imagen ridículamente trágica de Jézabel o en la compleja figura del pobre Bitos. Son pocos los personajes únicamente trágicos, o únicamente ingenuos y puros, la mayoría tienen algo de ridículo o de tierno que los torna frágiles.

La caricatura aparece también en los decorados que se recargan con tintas simplificadoras como la orquesta de un solo músico del *Bal des voleurs*.

En la lectura se nos escapa también mucha de la caricatura que debe haber en el vestuario.

*Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida exacta en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo.* (Bergson, *Le Rire*).

La caricatura se logra muchas veces a través de gestos, tícs. Con la comicidad de gestos se entra además en pleno terreno de la parodia. Como señalamos hay parodia en lady Durf que representa el papel que ella misma ha elegido. Hay parodia de personaje en los ladrones disfrazados de ladrones y que no logran hacerlo con naturalidad. En la mujer podría verse también un personaje burlesco sin esa nota desencantada y de sabia amargura que le quita alegría. Es notable el efecto de burla en los personajes serios de muchas de las obras que se ríen amargamente del personaje que la vida les ha destinado. Creón por ejemplo. El uso de lo burlesco coincide muchas veces con el de la tercera función de la que hemos hablado en la primera parte de nuestro trabajo. Volveremos sobre el tema al hablar de la comicidad de palabras.

Podría decirse que todos los personajes oscilan entre la parodia y la burla, aun los más puros, los más ingenuos o los más trágicos. Hay algo forzado, algo mecánico en los gestos y las palabras de muchos de ellos que sucesivamente les da y les quita humanidad.

pero que, al final, los aparta, los disminuye, los convierte en marionetas de un *jeu de massacre* al que casi ninguno escapa.

Mucho menos usados son los procedimientos de la farsa, a no ser en el *Bal de voleurs* y en *L'Alouette* donde ciertos personajes aparecen reiteradamente caracterizados gracias a ellos: Baudricourt, La Hire y otros.

*“Es cómica toda combinación de actos o acontecimientos que nos dé, insertas una en la otra, la ilusión de la vida y la clara sensación de un dispositivo mecánico. (Bergson, Le Rire).*

En el *Bal des voleurs* se producen muchas de las situaciones tradicionales de la farsa. Es clásica la del ladrón robado a la que se agrega aquí el picante de la acción que se reitera entre los propios integrantes de la banda que se quitan sucesivamente los mismos objetos sin valor. Otra situación clásica es la del individuo que se disfraza de sí mismo y resulta ridículo y poco convincente a aquellos mismos que serán sus víctimas o, la de aquel que se encariña con el modo de vivir de aquellos a los que criticaba, tal es el caso de Peterbono y sus compinches que reciben lecciones de los banqueros para caracterizarse de ladrones y que no se deciden a robar a lady Hurf por temor a que termine la confortable situación en que se hallan colocados.

Pero, como siempre en Anouilh, encontramos situaciones que deberían ser cómicas, que intentan serlo, que lo son técnicamente, pero que en última instancia fallan minadas por la ternura o la amargura. Recordemos la escena en la corte de Chinon entre el rey Carlos y “sus” mujeres, es la clásica situación del rey mandado por todos, pero la implacable inteligencia del personaje destruye el esperado efecto cómico para transformarlo en amarga autotortura. *La Foire d'Empoigne* está llena de situaciones de este tipo en las que la magnitud del personaje y las circunstancias que la rodean hacen que lastimen a la par que divierten. Pocas son las situaciones que planteadas en un primer momento como cómicas derivan normalmente, casi siempre se resuelven en ejemplos de tristeza o pesimismo.

La comicidad de palabra señala distracciones de lenguaje y corresponde, punto por punto a lo cómico de gestos y situaciones del que no es sino *la proyección sobre el plano de las palabras* (Bergson, *Le Rire*).

Ya señalamos al hablar de los Dupont-Dufour sus tics y sus reiteraciones, en su actitud servil; ambas se expresan verbalmente a través de la frase que sigue a cada uno de sus descabros: *Nos affaires vont de mieux en mieux, soyons spirituels et redoublons l'amabilité*, que crece en ridículo cada vez que la situación se torna sin esperanzas para los banqueros.

Son también bastante frecuentes los juegos de palabras con el que aparece en *Léocadia*

#### AMANDA

Monsieur, taxi, vous êtes libre?

LE CHAUFFEUR. *à ces mots sort furieux de sous sa voiture.*

Bien sûr que je suis libre... Manquerait plus que ça alors que je soye pas libre en France à notre époque. (5)

Suele definirse a lo burlesco como un *género literario que consiste esencialmente en el disfraz a través de palabras: us, de lo solemne en ocasiones familiares, del lenguaje vulgar en ocasiones solemnes*. También podría hablarse del tono correspondiente al personaje. Este recurso es el más usado por Anouilh para lograr por la risa la sensación de atemporalidad, tal vez por ser el lunfardo el tipo de lenguaje más estrechamente ligado con la época. Recordemos los discursos de Créon, los de Bitos, los del mismo Napoleón.

Exceptuando los del *Bal des Voleurs* no encontramos en las obras de nuestro autor caracteres exclusivamente cómicos si no es tal vez algún personaje secundario, más ridículo que cómico generalmente, tal podría ser el mayordomo de *L'Invitation au château*, los actores, la dueña de casa y el maître de la Maison Chauvin del *Rendez-vous de Senlis* y algunos más. Encontramos en cambio una buena cantidad

(5) J. ANOUILH, P. Roses, *Léocadia*. Paris. Calman-Lévy, 1942, p. 203.

en la que este elemento cómico, siempre con tendencia al ridículo, aparece como cobertura de una situación, espiritual o material trágica, es el caso de Jézabel, los desesperados esfuerzos que ésta hace por mantener una juventud, una vida, que siente que se le escapa pueden atraer la sonrisa en un primer momento, pero la sonrisa se hiela y se torna culpa al adentrarse en el conocimiento del personaje a través de la obra. Es por eso que al topar con personajes externamente semejantes, como la madre de Georges en el *Rendez-vous de Senlis*, Mme. Alexandra en *Colombe*, no nos atrevemos a reir del personaje ridículo, presintiendo un transfondo lamentable.

Hay otra serie de personajes ridículos en esos padres, viejos, débiles de carácter, vividores, pero simpáticos, con gestos enternecedores, que muchas veces forman pareja con las mujeres que hemos señalado en el caso anterior, unos y otros parecen ser ejemplo del desgaste de la vida en los individuos. Pertenecen a esta clase: el padre de Robert en el *Rendez-vous*, el de Thérèse en *La Sauvage*, el de Orfeo, el de Marc en *Jézabel*.

También las parejas de enamorados tienen algo de ridículo, de teatral, de demasiado ingenuo, como hemos señalado.

Ridiculizar al personaje es recurso del autor que debe mantenerlo en la comedia lo suficientemente alejado para que el espectador pueda reirse de él. Pero cuando a esto se agrega un acercamiento sentimental, por compasión generalmente, el resultado es algo desconcertante y mantiene al espectador en un estado de conciencia culpable cuando ríe y de sensación de ridículo cuando se conmueve. No es de creer que este efecto sea casual. Anouilh busca inquietar, despertar en el espectador que espontáneamente se identifica con el personaje la conciencia de una debilidad de cualquier tipo, la conciencia de que nada está enteramente bien, de que todo es conflicto, de que hay una fundamental ineptitud en el hombre para vivir la vida. A lo largo de toda su obra hay evidentemente una evolución, una mayor aceptación resignada de las convenciones que corrompen pero ayudan a vivir y que, en cierto modo son inevitables, pero siempre hallaremos expresado por lo cómico esa doble postulación, ese elemen-

to opositor, se trate en las primeras obras de seres que han sido vencidos por la sociedad o, en las últimas, de aquellos que enfrentándola son igualmente ineptos.

Molière ha dicho: *Vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle* (Critique à l'école des femmes) en ese sentido ambos autores se encuentran. Si el avaro, el misántropo, el hipócrita son tipos que Molière encontró en la corte de Francia; el pusilánime, el acomodaticio, el explotador de hijos, el estadista que debe matar en sí al hombre, la jovencita que conserva en sí la pureza de sus ideales y tantos otros son tipos de nuestra sociedad y de la de todos los tiempos. Pero los personajes de Molière son resultado de su experiencia entre los hombres, los de Anouilh son trozos de sí mismo encarnados en personajes, no ha pasado en vano el romanticismo entre ambos.

También es diferente la utilización de lo cómico en ambos autores. Los recursos de la farsa y de la comedia han sido utilizados por Molière en unión menos íntima con el espectador. La tristeza, la amargura, el pesimismo que también brotan de su obra es el resultado de una reflexión posterior. En Anouilh risa y amargura se conjugan y entrelazan de tal manera que hostigan al espectador.

Hay entre ambos una fundamental diferencia de carácter, pero sobre todo hay una diferencia fundamental de época, de gustos literarios, de sensibilidad estética.