

La relación con otras literaturas se limita prácticamente al primer capítulo, que recoge la evolución de la *commedia* en Francia. El tema está tratado por extenso, pero luego aparece sólo esporádicamente.

Se ha logrado una excelente exposición del movimiento histórico de este motivo literario, de modo que no se tratan textos y autores separados, sino que se integran en grupos, y estos se suceden temporalmente, con una cierta lógica interna. La exposición combina lo meramente descriptivo (relación de obras y personajes vinculados a la *commedia dell'arte*) con la interpretación, tanto en el aspecto histórico (cansancio y renovación de fórmulas) como en el intelectual (valor de la *commedia* para reflejar problemas del individuo: la identidad, la relación con la sociedad; y cuestiones culturales, como el valor de lo popular o la opción por lo intelectual, la crítica social o el escapismo, el pragmatismo o el sentimiento). Vistos los temas desde la perspectiva de la *commedia*, se echa de menos una mayor profundización y un examen de sus manifestaciones en otros motivos literarios. Pero quizá todo esto no deba ser objeto de este libro, que aspira a trazar una amplia panorámica del tema.

Luis Galván Moreno

ALÁS-BRUN, María Monserrat, *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona, PPU, 1995, 196 pp. (ISBN: 84-477-0454-8)

Este libro consigue ser una introducción interesante al estudio de un tema frecuentemente menospreciado, y a la vez un estudio detallado, con muchas referencias a los textos; además, aporta ideas valiosas acerca de la evolución literaria de España y Europa en los años cuarenta y cincuenta.

La introducción señala la insuficiencia de los estudios acerca del teatro de la inmediata posguerra; delimita el campo del presente libro, las obras de tipo «codornicesco» que aparecen entre 1939 (fecha de *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*) y 1946 (*El caso de la mujer asesinadita*), y expone los objetivos, que son descubrir la raíz van-

guardista de este teatro y poner de manifiesto su vinculación con la corriente europea del teatro del absurdo (indicando como puente a Arrabal).

El capítulo I, «La comedia de humor en el teatro español contemporáneo», expone la situación del teatro en España entre 1920 y 1949. No puede evitar la referencia a la crisis, que demuestra con cifras. En cuanto a la producción, señala su abundancia y variedad, especialmente antes de la Guerra Civil. En el astracán y en el teatro renovador de la Generación del 27 (Alberti, Salinas y Lorca; considera «afines» a Gómez de la Serna, Casona y Jardiel), descubre raíces de la comedia del disparate. Después de la guerra, siguen dominando la escena Benavente y los de su escuela, y se produce el auge del «torradismo». Frente a estos, la comedia del disparate supone una renovación, original y valiosa, que arranca de las vanguardias e influye en el teatro europeo, como se tratará de mostrar después.

El capítulo II, «Experimentos de renovación: Jardiel Poncela y la “comedia deshumanizada”», caracteriza la obra de Jardiel por su «estética de la inverosimilitud», que recibió críticas tanto desde sectores oficiales (por «decadentismo») como desde los defensores de un teatro social (por «evasionismo»).

Alás-Brun examina la posibilidad de considerar a Jardiel como precedente de Mihura; y concluye que no sería exacto, ya que tuvieron una formación común y empezaron a escribir casi simultáneamente.

Por fin, se pasa a examinar las innovaciones de Jardiel, a partir de su obra *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936), a la luz de las reflexiones de Ortega en *La deshumanización del arte*. La comedia en cuestión es ejemplo del «arte nuevo» por su inverosimilitud y su deshumanización; se trata de mero juego sin trascendencia. Su arquitectura es tradicional, pero aporta una nueva comicidad de situación y lenguaje que supera la del astracán, pues si en este había absurdos puntuales, Jardiel cultivará un «absurdo lógico» que hace eje de toda su obra.

El capítulo III, «La comedia del disparate: el grupo de Mihura», comienza con la exposición de los objetivos que el grupo se marcaba: romper las convenciones del lenguaje, que son reflejo de las de una sociedad que aliena al individuo. Según Alás-Brun, constituyen este grupo Calvo-Sotelo –respecto de este hay divergencias en la crítica,

que se debaten aquí—, Tono y Laiglesia, que estrenaron comedias en los años cuarenta, con cierta polémica. Después, el grupo se disolvió. Señala las diferencias entre Jardiel y Mihura, por ser este más rupturista pero más sentimental. Sin embargo, Mihura evolucionó hacia un teatro más comercial, al sentirse decepcionado y fracasado; esto se debía al conjunto del teatro y de la sociedad de posguerra, según la autora. Es esta una afirmación algo tópica y que no se justifica en el libro. A continuación se propone la denominación de «comedia del disparate» para la producción dramática de este grupo. Alás-Brun, tras mencionar otros términos y discutirlos, concluye que este es el más propio porque es suficientemente específico; además puede indicar la relación con el teatro del absurdo y a la vez señala la diferencia.

El capítulo IV, «Recursos de la comedia del disparate», comienza con un intento de clasificar dichos recursos: escénicos (localización, decorado, accesorios), relativos a los personajes, y lingüísticos y literarios (cuyo principal objetivo es la subversión de los tópicos).

Se pasa a detallar los recursos de cada tipo y a poner ejemplos. No se limita a la descripción de la comedia del disparate, sino que señala las coincidencias con el teatro de Jardiel, y con el de Arrabal y otros autores del absurdo (Beckett, Ionesco); también se examina la presencia de esos mismos rasgos en *La Codorniz*, revista de humor fundada por Mihura. Y en algunos casos hay referencias al cine, tanto nacional (cortometrajes con guiones de Jardiel y Mihura) como extranjero (Chaplin y los Hermanos Marx).

Como recursos escénicos más señalados se presentan la acumulación de objetos y su disfuncionalidad, y las referencias a comidas vulgares como símbolos del conformismo. En cuanto a los personajes, se destaca su carácter marginal (aparecen el mundo del circo, los vagabundos), su movimiento constante y a veces incomprensible; suelen estar caracterizados por su infantilismo, y los motivos de las conductas son con frecuencia irrelevantes; a veces están cosificados y mecanizados, y su identidad se diluye de modo que llegan a intercambiar sus papeles.

En cada momento se marca la diferencia entre la comedia del disparate y el teatro del absurdo: en tanto que aquella se propone la ridiculización de la sociedad burguesa, llena de tópicos y vacía de sentido

y de valores, el absurdo tiene alcance filosófico, y encuentra la vaciedad en la existencia misma del hombre.

El capítulo v, «La subversión y el humor», desarrolla el tercer grupo de recursos que se mencionaba en el capítulo anterior. La subversión de lo establecido sería el fundamento de este teatro y lo más original: aquí radica su propuesta intelectual y estética.

Se rompen las convenciones literarias: elementos del teatro tradicional, como las escenas de anagnórisis, y los géneros en boga en la época: dramas sentimentales y psicológicos, intrigas policiacas. El absurdo habría de llegar más lejos, hasta abolir la división tradicional en géneros.

Los tópicos de la vida común no salen mejor parados: se ridiculizan los lugares comunes de la conversación, pero también la lógica y las asunciones convencionales (es normal que se den por buenas explicaciones sin sentido; se propone una «lógica del absurdo»). Incluso se saltan las barreras sexuales, o simplemente se ignoran (un personaje barbudo puede decir que es una señorita).

En este ámbito se señalan las mismas diferencias entre la comedia del disparate y el teatro del absurdo. Este tema se resuelve con referencias a otros estudios, pero no a los textos mismos, lo cual sería, sin duda, mucho más interesante.

En la conclusión se explica el desarrollo continuado de los movimientos literarios: elementos de las vanguardias y del teatro cómico anterior a la Guerra Civil son recogidos por la comedia del disparate. Esta constituye un grupo homogéneo; y no es justo que se la caracterice como teatro de evasión, ya que asume una posición crítica desde determinados planteamientos intelectuales, y la desarrolla con una estética coherente. Este teatro y la revista *La Codorniz* fueron apreciados por los postistas, grupo en que se formaron Arrabal y Nieva. Arrabal difundió un nuevo teatro en Francia, pero sus raíces son españolas. Hay que señalar, por tanto, el valor de la comedia del disparate como precursora del teatro del absurdo.

Es digna de aprecio la amplitud con que se ha desarrollado el tema. Se dedica un buen espacio a situar la comedia del disparate en el marco del teatro español contemporáneo, tanto de modo general como especialmente en relación con el teatro de Jardiel. Los capítulos dedicados a los recursos de la comedia del disparate son extensos y abun-

dantes en detalles: hay muchas referencias a textos concretos, no sólo de este grupo de obras sino también de todas aquellas manifestaciones literarias con que se pone en relación: las comedias de Jardiel, *La Codorniz*, el teatro del absurdo. Esta abundancia produce a veces un cierto desorden y algunas repeticiones.

Se pueden señalar algunas limitaciones: el carácter accesorio de la descripción del teatro anterior a la Guerra Civil lleva a que se incurra en simplificaciones: considerar el astracán como variedad del «género chico», o mencionar un grupo amplio, variado y complejo como «generación del 27 y afines»; asimismo, la caracterización del teatro de Jardiel se hace con la única referencia de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. En el tema propio del libro se afina más; sin embargo, hay poco detalle en la descripción de la acogida que la comedia del disparate encontró en el público y la crítica —a pesar de que la recepción motivó, según la autora, un cambio en la dramaturgia de Mihura—; y, ya que se insiste en la continuidad, se podría esperar que se indicase de dónde proceden algunos rasgos, y que se tuviese en cuenta las revistas anteriores a *La Codorniz* (*La Ametralladora* y otras).

Estas ausencias se deben a que la atención preferente se concentra en lo que el propio título indica: la continuidad *de la comedia del disparate al teatro del absurdo*. No se ha limitado a señalar similitudes, sino que también se descubre la relación concreta que lleva desde las vanguardias españolas y el humor «codornicesco» al movimiento europeo de teatro del absurdo. De este modo supera la tradición, en buen grado apriorística, que supone una total ruptura de la actividad literaria con motivo de la Guerra Civil y un severo aislamiento de la producción cultural española durante los años siguientes.

El libro concluye con tres índices: uno de artículos de *La Codorniz* citados, otro de la abundante bibliografía citada, y otro onomástico; con esto se facilita el manejo del volumen.

Luis Galván Moreno