

APROXIMACIÓN A LOS RECURSOS HUMORÍSTICOS EN EL TEATRO DE ANTONIO MARTÍNEZ BALLESTEROS

F. MORALES LOMAS
*Presidente de la Asociación Andaluza
de Escritores y Críticos Literarios
Vicepresidente de la Asociación de Dramaturgos
Investigadores y Críticos Literarios de Andalucía*

Desde que Tespis representara sus obras y Aristóteles en su *Arte poética* (1948) fijara teóricamente la estructura creadora en épica, ditirámica, tragedia y comedia, el teatro se ha debatido sobre todo en los frentes arquitectónicos de estas últimas con vasos comunicantes y claudicaciones en su conformación escénica, siendo en el ámbito cómico los megarenses y sicilianos sus propulsores primigenios. Y frente a esa comedia al uso encontraremos intergéneros que se hibridarán.

Pero ¿qué es el humor? Se definió con este término a los líquidos del cuerpo para convertirse también en una forma de vivir la realidad donde todo es susceptible de perecer en sus garras. Hegel consideraba que era una actitud especial del intelecto y del espíritu por la que el artista se pone en el lugar de las cosas. Bergson desde otra perspectiva relacionaba risa –como consecuencia del acto humorístico- y emoción, y afirmaba que «el mayor enemigo de la risa es la emoción» (2011: 10), considerando que lo que diferencia a comicidad y humor es el paso de la observación al sentimiento, o sea, el paso de la «observación de lo contrario» al «sentimiento de lo contrario». Y este no es un detalle secundario, o meramente retórico, sino trascendente. En consecuencia, el humor necesita de la comicidad más la emoción y, en el ámbito de la retórica de Martínez Ballesteros, añadiríamos inserto en una realidad que nos sorprende por su reciedumbre.

Pero el humor también es un corolario, forma parte de la esencia humana, una forma de sobrevivir ante lo miserable de nuestra existencia: «La estética construye una mirada que recorta a través de lo cómico un tratamiento estético posible de aquello humanamente irrepresentable» (Ibarra, 2012: 12). Richter lo definía como lo sublime al revés. Y quizá por este motivo Genette (1982: 26)

definía lo cómico como «no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas». Muy cercana a la definición de lo esperpéntico.

Y en esa línea, históricamente el teatro de Martínez Ballesteros ha fusionado tragedia y comedia con frecuencia, como fiel algarismo de esa realidad que demanda donde conviven ambas de consuno, y siempre afirmó que «el teatro es un espejo de la sociedad» (Fariñas, 2005: s. p.). Es, sobre todo, el ámbito del humor y su construcción escénica sobre lo que me gustaría realizar mis reflexiones en estos momentos y avanzar en el “humor crítico” de Martínez Ballesteros, un sintagma que revela perfectamente su intención y tensión ética, en la línea propuesta por Croce en su *Estética*.

Fue el propio Martínez Ballesteros el que no hace mucho, en 2013, decía que cuando se sentía realmente a gusto era cuando se hallaba cimentando ese humor: «El humor que se basa a veces en escenas de las que se derivarían determinadas situaciones que podrían ocurrir en la sociedad en que vivimos» (Martínez Ballesteros, 2013: 24). Pero reconocía también que era «lo más difícil de hacer y lo que me ha sido menos reconocido» (Méndez Moya, 2007: 326). Lo decía con cierta contrariedad y lamentación porque acaso pudiera existir una minusvaloración del público frente a, por ejemplo, la tragedia o la tragicomedia. De hecho, siempre dijo Martínez Ballesteros que «el teatro de humor se suele intentar rebajarlo llamándolo teatro cómico. Y se lo desvaloriza» (Méndez Moya, 2007: 328). Y en una línea similar, Fermín Cabal (1994: 5) manifestaba que «tengo la sensación de que a quienes nos ha dado por escribir comedias se nos piden más explicaciones que a los escritores que se dedican a otros géneros».

Al humor lo definía María Moliner (2001: 1517) en segunda acepción (la primera es el líquido del cuerpo animal que decíamos) como «'buen, mal' o cualquier adjetivo o especificación, estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable». Pero en el ámbito teatral se ha definido como una forma de presentar, enjuiciar o comentar la realidad donde se resalta el lado ridículo, risueño o cómico de la misma. Un modo, según los pensadores cénicos, de catarsis o contraveneno espiritual que hace más soportable la existencia. Wilde lo definía como «la gentileza de la desesperación». Y para Gómez de la Serna (1988: 205), uno de nuestros grandes humoristas, en

«Gravedad e importancia del humorismo» afirmaba que «sólo pretende desacomodar interiores y desmontar verdades»; el humor que relativiza las cosas y critica lo que cree ser definitivo...: «No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil». Pero, en última instancia, como dice Aladro (2002: 318): «Una de las condiciones básicas del humor, señalada por los autores que se han ocupado de este fenómeno expresivo, es que en todo mensaje humorístico existe un doble o múltiple plano de significación». Y como dice Portillo Fernández (2013: 127):

El humor juega entre sentidos deformados de la realidad y los topos utilizados como referencia (...) Al crear contextos explicativos asociamos a modo de cuadro sinóptico el significado completo y los sentidos extraíbles de dicha situación comunicativa. En el humor es vital la esquematización ya que al formar esquemas cognitivos asociando o integrando las estructuras sensoriales y situacionales observamos con distancia el carácter tópico o convencional de situaciones o temas que normalmente no son puestos en esa tesitura. «El humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea» (Richter, 2002: 55). El humor, mediante diversos mecanismos (parte de ellos basados en relaciones inferenciales), convierte una situación cualquiera mediante el ridículo o la exageración en un manifiesto estrambótico, aparentemente arbitrario e ilógico que resalta información oculta de otra manera.

Definiciones significativas que nos permiten profundizar sin duda en los mecanismos humorísticos, pero uno de los dramaturgos que a nuestro entender cimenta con más precisión el concepto del humor y el humorismo como retórica teatral es Luigi Pirandello (2002: 130) cuando decía:

El humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión, que no se oculta, que no se convierte, como suele suceder ordinariamente en el arte, en una forma del sentimiento, sino en su contrario, aunque siguiendo paso a paso el sentimiento como la sombra al cuerpo. El artista ordinario se preocupa del cuerpo solamente; el humorista tiene en cuenta el cuerpo y la sombra, y tal vez más la sombra que el cuerpo; se da cuenta de todas las bromas de esta sombra, de como a veces se estira y otras se encoge, como si remedara al cuerpo. que mientras tanto no la calcula ni se preocupa de ella.

En el fondo de esta reflexión está la idea de que para el escritor que crea humor las causas en la vida no son lógicas ni ordenadas sino que todo está combinado, engranado. ¿Qué es el sentido de coherencia o el orden de una obra artística para el humor? Si tenemos dentro, como dice Pirandello (2002) cuatro, cinco almas que luchan entre si: el alma instintiva, el alma moral, el alma afectiva, el alma social, y según venza una u otra, toma posiciones nuestra conciencia, el poeta épico o dramático puede representar a un héroe suyo en el que se ven en lucha elementos opuestos y repugnantes; y con estos elementos *compondrá* un carácter y querrá que sea coherente en todos sus actos. Pero el humorista, insiste Pirandello (2002: 128) hace todo lo contrario:

Descompone el carácter en sus elementos, y así como aquel procura mostrarlo coherente en todos los actos, este se divierte representándolo en sus incongruencias. (...) El humorista ve el mundo, aunque no propiamente desnudo, por lo menos en camisa. (...) «El hombre es un animal vestido —dice CARLYLE en su *Sartor Resartus*—, la sociedad tiene como base el vestuario.» Y el vestuario *compone* también, compone y *esconde*: dos cosas que el humorismo no puede sufrir. La vida desnuda, la naturaleza sin ningún orden por lo menos aparente, llena de contradicciones, le parece al humorista muy lejana de la trabazón ideal de las concepciones artísticas comunes, en el que todos los elementos, de modo visible, se mantienen mutuamente y mutuamente cooperan.

Aquí es donde estaría la clave: en seguir al cuerpo y a la sombra.

El siglo XX tiene mucho que decir sobre el humor teatral en España con el esperpento fundamentalmente y también con otros dramaturgos que se adelantan al teatro del absurdo, como Mihura. En este ámbito creativo habría que situar la dinámica creadora de Martínez Ballesteros, inserto en el esperpento tanto como en el teatro del absurdo y la comedia del disparate, y cuyas farsas siguen esos constructos que había instaurado lo grotesco a través de técnicas que degradan a los personajes, los reifican o animalizan como sucede en *Farsas contemporáneas* (1969) o en *Retablo en tiempo presente* (1970) donde, desde ese «nuevo teatro» «teatro alegórico abstracto», surgía una estética de oposición a la dictadura del general Franco en su último periodo que se basaba, según García Teba (1999: 12) en recursos expresivos como

La farsa de líneas dramáticas aparentemente simples; la degradación – animalización o cosificación- por medio de la fábula; lenguaje en clave parabólica; personajes, gestos y objetos de corte simbólico; y una acción metafórica que convertía cualquier pieza en un entramado jeroglífico de claves que ese público cómplice debía descodificar.

En definitiva, muchas de esas técnicas ya puestas en marcha por Valle-Inclán. De hecho en *Los esclavos* (incluida en *Farsas contemporáneas*, 1969) Martínez Ballesteros muestra a los personajes luchando por conseguir la comida para sí y se disponen a crear desde su origen la sociedad de consumo actual, siendo degradados hasta tal punto en que dejan de ser realmente ciudadanos para convertirse en meros consumidores de productos que, en muchas ocasiones, no distinguen su valor. En un momento determinado dirá uno de los personajes: «Mientras están pensando en lo que quieren comprar, no pensarán en cosas peores. Así los tenemos seguros». Un discurso que configura toda una estructura de poder que se ramifica y manifiesta desde múltiples perspectivas.

Y es que no hay que olvidar que las estructuras que conforman el humor siguen adheridas al proceso crítico en torno a una sociedad circular que ha construido su evolución sobre la posesión de objetos y el desarrollo de la fuerza del trabajo para poder conseguirlos, con todas sus adherencias de explotación, degradación, alienación, y minusvaloración de la cultura, el arte y el tiempo libre. Una degradación y servilismo que es manifiesto en *Los secuestros* (1971), donde se exterioriza la dicotomía poder/sumisión y el intento de reducción a la nada de los que no detentan el poder a través de la prohibición de declarar que se tiene hambre. De este modo la negación de lo esperado adquiere relevancia cómica pero también satírica y crítica:

Yo, Rodolfo, Gran Duque del Castillo Soberano, ante los frecuentes y repetidos delitos de robo, hurto y sustracción y atentado a la propiedad privada de orden divino (...) vengo a salir al paso de tamaña calamidad, prohibiendo el hambre en los estómagos de todos los súbditos de mi territorio ducal, por lo cual, a partir de la promulgación del presente decreto, todos aquellos ciudadanos que tengan la desfachatez de hacer alguna ostentación pública del hambre de sus estómagos o intestinos, serán automáticamente condenados a morir vilmente en la horca. (Martínez Ballesteros y Moreno Arenas, 1999: 53-54)

Y es que está claro que el poder se manifiesta por su ejercicio y reduciendo a los personajes sumisos a la condición de esclavos: «El poder es el poder y solo los suicidas se atreven a combatirlo», dice el Duque. En esta obra el uso de los diminutivos con efecto degradador juega un papel importante cuando al todopoderoso Duque la Duquesa lo llama Rodolfito o Duquesito Rodolfo.

Temática del poder que también está presente en *Los reyes godos* (1992), que es un ataque también al poder y sus advenedizos, donde el elemento de distanciamiento humorístico, como decía García Teba (1999: 21) «lo aporta el Actor-narrador, quizás trasunto del propio autor». Y el entramado del poder corrupto se construye como una farsa grotesca en la que el autor se mofa de la incultura de los que lo detentan. En un momento dice Teodorica a Chindasvinto: «¿Qué es eso de velo ahílo? Ahora eres un político importante y tienes que esforzarte en hablar con corrección» y Chindasvinto responde: «Tienes razón. Pero dame tiempo para ubicarme» (Martínez Ballesteros y Moreno Arenas, 1999: 106). En ese ámbito el papel gregario de la mujer, completamente degradada, tiene su importancia aunque Teodorica es muy consciente de su trascendencia cuando dice: «Pero el poder contempla de otro modo más distinguido, con un sentido diferente. ¿No has oído decir que la ley o la constitución contemplan o no contemplan? Sin embargo, ni la ley ni la constitución tienen ojos» (Martínez Ballesteros y Moreno Arenas, 1999: 107). Es evidente que en todos estos casos el ejercicio humorístico, a través de las referencias lingüísticas o como construcciones sintácticas que no obedecen a su objeto referencial, tienen como objetivo la crítica despiadada al ejercicio de un poder omnímodo que cosifica a la humanidad.

Una de las obras que revela esa construcción del humor cercano al absurdo y casi desde el ámbito surrealista es *La comedia de los contrastes* (2013) que desde el ámbito realista alcanza el éxtasis humorístico sobre todo en el diálogo final que protagonizan Campoy (Rajoy) y Carpintero (Zapatero). Pellettieri (2002: 312-315) teniendo en cuenta los dos polos semánticos del humor absurdo, el plano de expresión de lo improbable y de lo inefable y el de la construcción de otra realidad (no simbolista), y la conceptualización encubierta e intencionada (simbolista), con aportaciones de otros autores habla de tres tipos de teatro del absurdo: el absurdo sistemático o normativo, (donde incluye el teatro nihilista de Ionesco y el

estructural de Beckett); el absurdo de amenaza (Pinter) y el absurdo satírico, donde podríamos incluir a Martínez Ballesteros.

Creemos que en *La comedia de los contrastes* hay mucho de ese absurdo satírico pero a la vez un absurdo con el que la realidad deviene otra en la mente del espectador. La obra nace en el espacio de la realidad de la sociedad española de los últimos años, presa de la crisis, y Martínez Ballesteros imprime una dura crítica a través de doce escenas (en realidad doce obras breves y autónomas aunque ofrezca unidad entre ellas con algunos personajes que las conectan) donde hay escenas cercanas a lo trágico pero también al absurdo. Martínez Ballesteros escenifica secuencias diversas y complementarias de esta crisis: la mujer que se queja de que su marido está todo el día trabajando y no la ve a ella ni a los hijos; Lola increpa a Rafa porque no busca trabajo y este se queja de que no encuentra; los problemas financieros de los empresarios; los mendigos que prefieren pedir a trabajar; las beatificaciones a mogollón en la iglesia; las disquisiciones de un niño frente a un cura, la entrevista a un señor azul y otra verde... y finalmente los diálogos completamente absurdos del presidente del gobierno y el jefe de la oposición. En ese escenario final, como dice Méndez Moya (2013: 16-17)

De acuerdo a la gradación desde drama con tintes realistas a humor descosido se llega a las dos escenas finales (...) Los discursos humorísticos de estos próceres resultan caóticos, banales, vacíos de contenidos circunstanciales... con el obligado reconocimiento de su total inutilidad.

La obra va sufriendo una gradación desde situaciones duras de esa realidad tomada por la crisis que afectan sobre todo al ámbito familiar para ir progresivamente degradando la secuencia de los personajes que acaban convertidos en juguetes de guiñol.

El humor negro está presente en la escena II cuando el marido le dice a la mujer que él se encargará de hacer la compra y ella le contesta que no gaste mucho: en realidad va a un contenedor de basura donde deja desperdicios la gente-bien.

En la escena IV, el diálogo entre los mendigos que se reparten los espacios de entrada a las iglesias se presenta como una inmersión en la literatura picaresca del siglo XVI. En realidad tienen la posibilidad de trabajar pero la ignoran:

«¡Lagarto, lagarto! ¡Qué burrada! –dice Teodoro- ¡Si se saca más dinero pidiendo limosna! ¿Yo, trabajo? ¡Ni loco! ¿Y tú?».

La Iglesia es objeto de la mirada crítica de Martínez Ballesteros en la Escena V cuando el obispo dialoga con el sacerdote sobre la preparación de una gran manifestación de esta institución y habla de los mártires de la cruzada y repudia la memoria histórica diciendo que «lo mejor que se puede hacer con la memoria en algunos casos es olvidarse de que hay memoria». Martínez Ballesteros ironiza sobre las circunstancias de la época que son llevadas a las tablas en la beatificación «a mogollón» que realiza el Papa o los comentarios sobre la declaración de la renta que recibe la Iglesia. El humor está especialmente presente en el proceso de degradación de los personajes que surge su efecto desde la esencia misma de los actos que realizan. Yo diría que existe una «degradación indirecta», porque no es buscada por el autor sino que surge de la actuación (plenamente pegada a la realidad) de los personajes. Es el propio contexto quien los degrada pues ellos son fieles al mismo. No son peleles sino personajes de carne y hueso que en su proceso de conocimiento, en su actuación en la vida real, acaban convirtiéndose en peleles por sí mismos. Y es que la realidad, en muchas ocasiones, es tan ridícula y absurda que supera las posibilidades deformadoras del teatro. El sujeto se degrada a sí mismo en el paso de la potencia al acto.

A veces la presencia de niños posee efectos humorísticos evidentes cuando se produce el contraste con los adultos, algo que había sido habitual, por ejemplo, en el teatro de Arrabal. Así sucede en la Escena VI en el diálogo entre el padre Sebastián (el profesor de Religión) y Paquito, que se niega a ir a la clase de religión ante la imposición de la madre. Paquito se justifica en que hace caso a su tío Viriato, que ha leído mucho y piensa mucho, y que además es sindicalista y filósofo. Ante esta definición dirá el padre Sebastián: «¡Líbrenos Dios!» Es un diálogo irónico que surge del contraste (la disposición adulto/niño) pero juega con la hipérbole en torno al niño que deviene un héroe vencedor que acaba silenciando al cura con sus razonamientos. Al final aquel se eleva en la valoración del público frente al sacerdote que concluye degradado.

El humor está muy presente también desde otra perspectiva en la Escena VII, que se centra claramente en el teatro del absurdo: un Caco apunta con una pistola a un empresario pero le advierte que no es un atraco; y el empresario

responde: «¿Ah, no? Pues lo parece». A continuación el diálogo sucumbe al absurdo plenamente cuando dice el delincuente que no sabe usar la pistola, que se ha visto obligado a delinquir. Pero no sabemos en realidad qué quiere el Caco realmente pues el diálogo avanza por lugares extraños como hablar sobre si se cree o no en Dios o sobre las creencias del Caco. El humor se produce en los momentos de contraste cuando amaga con sacar una y otra vez la pistola cuando el empresario dice algo que le molesta. El dinero acaba centrando también su centro cuando dice el Caco que Dios le ha enseñado a desconfiar de los que solo creen en el dinero, y le responde el empresario: «¡Hombre, otra vez Dios! Sea realista, hombre. ¿Cuándo ha visto usted a Dios?» Una escena totalmente esperpéntica donde un atracador que apunta a otro con una pistola habla continuamente de Dios. Y sobre todo cuando da a entender que lo ha visto realmente. En este caso podemos decir que llegamos desde la realidad a la irrealidad a través de un proceso de degradación absurda de los personajes. Al final se culmina la degradación absoluta cuando el empresario trata de darle 900 euros al Caco y este comienza a llorar, coge la pistola y se dispara a sí mismo. Y el empresario concluye: «¡Y este es el que creía en Dios! ¡Ahora es cuando no entiendo nada! ¡Pero nada de nada!». Es precisamente el lenguaje coloquial quien va conformando progresivamente la degradación de los personajes y distorsionando la realidad a través de personajes como el Caco, que se encuentra al límite de la conducta.

En esta obra se produce, por tanto, una desconexión entre la “inventio” (contenido), la “dispositio” (estructura) y la “elocutio” (estilo), los tres elementos que estructuran la construcción de la oralidad. Los personajes tienen un orden de prioridades que no coinciden, sus discursos casi son monólogos paralelos. El absurdo se localiza en la relación interlocutiva entre el emisor y el receptor cuando no somos capaces de ofrecer un sentido al mensaje. Pero esto no significa que no lo tenga. Muy al contrario, ya que en ese fenómeno cognitivo de contraste que es el absurdo surge de la interacción entre la información temática normativa y la información remática con la que contrasta, como diría Portillo Fernández (2013), y en ese proceso de aprehensión cognitiva, la información novedosa se une de forma sintética a los conocimientos previos, creando una serie de patrones de expectativas en el que lo desconocido se nos revela.

Entre las diversas situaciones de humor absurdo (Portillo Fernández: 120-126) que podemos descubrir en la obra de Martínez Ballesteros se pueden encontrar aquellas en la que se crea 'la no coincidencia del referente' y de este modo el humor nacería de los malentendidos. En Mihura, por ejemplo, era permanente ese juego de los malentendidos.

Otra de las posibilidades es la ausencia de relevancia en lo dicho. Según Sperber y Wilson (1986: 158) en su *Teoría de la Relevancia* afirmaban que «Todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia óptima». Pero también podemos encontrarnos que los personajes de sus obras tienen errores de enunciación, como vamos a ver en algunos ejemplos de *La comedia de los contrastes*. Los monólogos paralelos son fundamento también de ese teatro del absurdo cuando los personajes no conforman un diálogo. Lo que produce también una desconexión del supuesto objetivo conversacional. Al no haber elementos que relacionen el diálogo hacia un contenido semántico reconocible por el espectador. Todo ello acarrea pues un arte basado en la emulación de situaciones nuevas, diferentes e incomprensibles al inicio pero que poseen una lectura entre líneas perfectamente entendible.

Y todo esto se debe a que de continuo en el teatro del absurdo que hallamos en ocasiones en Martínez Ballesteros es habitual la transferencia de identidades, algo también familiar en muchas enfermedades psiquiátricas. Así sucede en la Escena VIII de *La comedia de los contrastes*, cuando hay un personaje que ha disparado a un profesor porque dice que es Bin Laden: «Se ha encabezonado en que el profesor Bermúdez es Bin Laden disfrazado» (Martínez Ballesteros, 2013: 59).

Sin embargo, el proceso humorístico se realiza aún más cuando la pérdida del concepto de identidad (el considerar al profesor Bin Laden) es afirmado o dudado por alguien que ofrece una absoluta credibilidad y relevancia, el comisario de policía, del que se supone inserto en la racionalidad pero que duda cuando dice: "¿No será Bin Laden?" (Martínez Ballesteros, 2013: 60).

Aquí el mecanismo humorístico lo plantea la reincidencia de la confusión de identidades en personas a quienes el espectador respeta. Lo que conlleva dudas en la credibilidad inicial y, en consecuencia, la nula fiabilidad de lo que consideramos como algo seguro. En todo ello siempre está presente el elemento

crítico, que salva los procesos enajenadores. El escritor lo deduce directamente: la enajenación del personaje es consecuencia de un proceso social de penuria y degradación.

El marido y la mujer pensionistas a los que les han cortado la luz en la Escena X generan también una serie de situaciones humorísticas de humor negro, en las que el marido se queja permanentemente de la situación vital y de que así no se puede vivir; y la mujer, cansada de la continua queja, le espeta: «¡Pues no te mueras ahora y déjame un sitio, que ocupas toda la cama!» (Martínez Ballesteros, 2013: 67).

En todas estas situaciones se pone en funcionamiento el lenguaje antitético e hiperbólico que nace en la mayor parte de los casos ante las circunstancias vitales atroces de una sociedad en crisis económica y social que ha perdido el rumbo. La respuesta es el absurdo a través de diversos mecanismos ya explicitados y otros como la síntesis entre los referentes tomados de la realidad y los componentes irreales descontextualizados que crea la conciencia o la inconciencia, organizando un nuevo sentido, y caricaturizando las situaciones con una evidente voluntad ética y crítica. Dos elementos que nunca le faltaron al teatro de Martínez Ballesteros.

Pero también en la construcción del lenguaje teatral con la literaturización del lenguaje coloquial, plagado de intertextualidades, y la distorsión de las escenas exteriores que permiten caricaturizar la realidad a través de la burla que concita una relevante intención. ¿Es el teatro cómico de Martínez Ballesteros, su humor, heredero de este teatro esperpéntico? En algunos aspectos relevantes lo es, no en otros.

Alás-Brun (1995: 93-158) nos advertía de los recursos escénicos y la caracterización de los personajes en el teatro de posguerra de subversión y humor afirmando que en ellos se produce la acumulación caótica y la proliferación de objetos usados inapropiadamente, a modo de caja de sorpresas o espectáculo circense; los símbolos alimenticios del conformismo; los movimientos exagerados y veloces y el ritmo vertiginoso al que se suceden las entradas y salidas de personajes, que identifica con el cine cómico de los años veinte y treinta; y la excentricidad de los escenarios y la marginalidad de los personajes escogidos.

Así puede suceder en ocasiones pero no siempre. Los personajes de Martínez Ballesteros, en general, son personas corrientes, en muchos casos pertenecientes a la clase media o popular, cuyo status ha sido malogrado definitivamente y han sucumbido en la desprotección y en la miseria como consecuencia de la pérdida de empleo, la inflación, la reducción de salarios y las negativas a la concesión de préstamos..., y cuyos gobernantes son en realidad miembros de una opereta bufa, personajes de guiñol, que han degenerado, perdiendo el rumbo de la racionalidad. La pérdida de esta lleva a la condición del absurdo: «A mi derecha, el Presidente del Gobierno, que es de izquierdas, señor Carpintero; a mi izquierda, el señor Presidente de la Oposición, que es de derechas, señor Campoy» (Martínez Ballesteros, 2013: 71) que comienzan a hablar en un lenguaje absurdo de la longitud de la hipotenusa y el cuadrado de los catetos:

De acuerdo a la gradación desde drama con tintes realistas a humor descosido, se llega a las dos escenas finales: la XI, en la que se ofrece el contraste –otra vez- existente entre los puntos de vista opuestos de dos señoras que, al ser entrevistadas, actúan como radicales representantes de sectores ideológicos contrarios, identificados por sus colores y sus magníficas proclamas, respectivamente Tararí y Tachún, antes de coincidir y seguir camino junta sen al dirección que se les indica. Y el colofón apoteósico: la escena XII (...) Los discursos humorísticos de estos próceres resultan caóticos, banales, vacíos de contenido, circunstanciales... con el obligado reconocimiento de su total inutilidad (Méndez Moya, 2013: 17).

Pero también, como recursos de caracterización de los personajes podemos indicar el infantilismo (habitual en Mihura y el teatro del absurdo); los móviles irrelevantes de conducta (en el teatro del absurdo con una connotación existencialista; en la comedia del disparate tienen como fin ridiculizar la superficialidad y el carácter anodino de sus personajes, quienes representan la clase media española); la intercambiabilidad de unos por otros, con la que quieren expresar su renuncia a la individualidad; y otros elementos presentes en el esperpento como la cosificación y mecanización de los personajes.

En *Fantasía con recortes*, que reúne ocho escenas también sobre la crisis ha querido Martínez Ballesteros, a través de la síntesis humor-crisis, crear un binomio en ocho situaciones que muestran ese ascenso de la degradación y la consolidación del humor cuando no hay enfoque racional ante una sociedad sin salida. Los

desahucios, el deterioro vital, las carencias sociales, la diferenciación cada vez mayor entre clases sociales y el patetismo y las salidas cáusticas como elementos que consolidan la puesta en escena.

En ocasiones son los juegos humorísticos, las onomatopeyas, la ruptura de la lógica lingüística, la animalización, como en «Debatillo en el diálogo» que llevan a cabo ante la moderadora televisiva los personajes llamados: El de la Pe y El de la Pa. Ya en sí nombres que simbolizan ridiculización de los personajes. Emiten sonidos claramente identificados con vacas u ovejas. Dice El de la Pe: ¡Muuu! y El de la Pa: ¡Beee! A lo que coadyuva un lenguaje inconexo, en el que cada uno sigue su propio monólogo, en determinados momentos en italiano, que a través de hipérboles diversas llegan hasta la degradación más infantil.

Dice El de la Pe: «Ahora hablo de los cangrejos, del tacataca y de lo que me da la gana. Porque el discurso del señor de la Pa, además de populista es ininteligible». Pero al mismo tiempo este mismo personaje no está lejos del desatino cuando dice: «Y se olvida de la trigonometría, y de los hermanos Karamazov, y de humillados y ofendidos, de las ecuaciones de segundo grado y tercer grado. Y de la raíz cuadrada de mil quinientos cincuenta y cuatro con noventa y cinco» (Martínez Ballesteros, 2013: 90-91). En consecuencia, han de ser tenidos en cuenta en este diálogo absurdo la subversión de tópicos y convenciones, que ambos géneros efectúan desintegrando el lenguaje, al que despojan de su finalidad comunicativa y rompiendo la dinámica que nos advertían Sperber y Wilson en su obra *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos*.

Siendo la mayor parte de las historias insertas en la crisis de estos últimos años, el humor negro no podía estar ausente, como así sucede en «Veintiuno por ciento», donde la muerte de Dionisio en un momento desafortunado hace que su funeral cueste mucho más como consecuencia de la subida del IVA. Dice su mujer contemplando el cadáver: «¡Pues sí que nos va a salir caro tu entierro! (...) Te podías haber muerto un poquito antes» (Martínez Ballesteros, 2013: 141). Lo que conlleva una hipérbole *ad absurdum* cuando se compara la subida del IVA con la de los circos y los teatros. Y dirá Catalina: «Es que ya no sé lo que me digo (Mirando al cadáver.) ¡Qué faena, morir dentro del impuesto! ¡Con un poquito, solo un poquitito que te hubieras muerto antes, aunque solo hubiera sido una horita, Dionisio...!». (Martínez Ballesteros, 2013: 148). Y el elemento maravilloso como

determinante, con el despertar del muerto, en una resolución espectacular donde el uso de ese elemento maravilloso coadyuva en la creación del humor como proceso antitético. Dirá el muerto: «No, Carmelo, me quedo en el más acá. A ver en qué queda esto de la crisis. Además así no podrán ahorrarse mi pensión porque seguiré vivo, muy vivo. Y al que no le guste, ¡que se joda!» (Martínez Ballesteros, 2013: 148).

El efecto del humor permite adentrarnos en un mundo teatral en el que la dura realidad es sustituida por el teatro. Y es el protagonista, el muerto, el que finalmente se libera a sí mismo y libera a los demás a través de un acto teatral, al fin y al cabo. El teatro acaba venciendo a la vida, a esa dura realidad de la crisis. Produciendo una especie de liberación personal. Y así dirá Catalina, asustada: «Pero... qué haces, Dionisio? ¡Te sales de tu papel! ¡Se supone que un muerto siempre es un muerto!» (Martínez Ballesteros, 2013: 147). Este salirse del papel, alude tanto a la actividad teatral como a la propia esencia de su discurso, que no es el esperado. Se produce una desconexión entre el sujeto y su referente. Y es la realidad de la crisis la que logra crear este absurdo que posee en cierto modo un valor revolucionario. En estos casos estaríamos ante lo que Patrice Pavis (1998), según Ibarra (2012), define como *composición paradójica*, o sea, la técnica dramática con la que cuenta el escritor con el fin de invertir la perspectiva de la estructura dramática. Pavis (1998: 86) señala dos formas de inversión:

- a- El *Intermedio cómico* que consiste en insertar un episodio cómico en plena situación trágica.
- b- La figura de la *ironía* que consiste en mostrar la ironía del destino de un personaje trágico

El episodio del despertar del muerto Dionisio nace en una situación trágica, no tanto su muerte, sino la subida del IVA y los efectos perversos de este. Pero la ironía final es su victoria sobre el *status quo*. Así, a través de la composición paradójica se ha creado ese efecto humorístico.

Una de las obras en las que el humor se haya muy presente es «Amnistía», escena VII de *Fantasía con recortes*. En ella el empleado del Banco Fontana trata de impedir a un cliente imponer 500.000 € porque piensa que lo ha obtenido ilegalmente. El cliente, basándose en la amnistía fiscal decretada, trata de hacerlo. Discuten en un diálogo lleno de comicidad en el que el cliente necesita convencerlo

de que la ley lo ampara hasta el punto de que está dispuesto a esgrimir un arma. Finalmente lo logra hablándole de su situación personal de trabajador explotado y persuadiéndolo de que mientras gana un sueldo de miseria sus jefes se lo llevan crudo. Como consecuencia, decide ir a robar a un banco mientras deja al frente de su puesto de trabajo al cliente. De nuevo son las consecuencias de la crisis el origen de esta farsa, con la concreción temática de la amnistía fiscal y el rescate financiero los referentes donde se inserta la obra. El humor se produce como corolario del choque de dos lógicas antitéticas. Este choque los lleva a crear una situación en la que parece el mundo al revés: en lugar de convencerte el bancario para que hagas un depósito, es el cliente quien convence al empleado de banca. Los efectos inherentes a la comicidad de la situación no nos impiden olvidar el fondo, la sustancia del relato ofrecido, que no es otro que la denuncia de una situación social ridícula pero también violenta, en la que el ciudadano asiste impotente ante la fuerza del estado todopoderoso e injusto y sus derivadas. Se produce, pues, una ruptura de la lógica y las convenciones y la caricatura y ridiculización de una situación a través de una hipérbole *ad absurdum*.

No menos hilarante es «Destierro», Escena VIII de *Fantasía con recortes*, sobre otra derivada de la crisis: el destierro de españoles en Laponia para aliviar las listas de desempleo. La fábula nace de un hombre que es enviado a esta zona si quiere obtener el ingreso por desempleo y cuando llega allí se encuentra una gran colonia de españoles de diversas regiones. El absurdo se va consolidando progresivamente: al principio creemos que es un turista despistado que trata de entender el noruego, pero poco a poco nos adueñamos de una dura realidad. Es un humor absurdo, que nace al principio de las situaciones de humor que puede crear el desconocimiento de una lengua o la creación de otra forma artificial de comunicación: hay españoles que hablan al revés, pero progresivamente este humor se va transmutando en tragedia: un corolario más de la crisis: la salida de españoles a la emigración. Como en muchas otras obras, como *El pisito clandestino*, *El despacho del señor Calleja...* estamos ante comedias de situación donde

La acción viene determinada y evoluciona en función directa de los personajes. Estos, en mayor o menor medida, representan ciertos elementos localizables en nuestra realidad social (...) Desde la perspectiva del humor, se nos ofrecen unos personajes condicionados por las circunstancias que les han

sido impuestas (...) Mantienen su conciencia y se apoyan entre sí. Tratan de surgir, de salir de mejorar, pero se ven superados (...) Sus respectivas condiciones esenciales les han sido impuestas por la sociedad. (Méndez Moya, 1996: 9-10).

Hemos querido centrarnos en estas obras como un paradigma que sirva de guía a esta trayectoria humorística de Martínez Ballesteros con la que pretende indagar en la realidad para ofrecer una visión crítica y sarcástica. Con su habilidad para crear situaciones vamos progresivamente concibiendo estados de ánimo hilarantes desde una realidad dura y trágica que permite adentrarse hacia una catarsis donde surge «la gentileza de la desesperación», en palabras de Oscar Wilde, como respuesta crítica ante una sociedad escarnecida.

BIBLIOGRAFÍA

- ALÁS-BRUN, M.M. (1995). *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU.
- BERGSON, Henri (2011): La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad (en línea), Buenos Aires: Godot. Recuperado de <http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf>
- CABAL, Fermín (1994). El desconocido Martínez Ballesteros. En MARTÍNEZ BALLESTEROS, A.. *El despacho del señor Calleja. Salir en la foto*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- FARIÑAS, Javier (noviembre 2005). Entrevista a Antonio Martínez Ballesteros, *Octubre*, 148.
- FERREIRO, Cristina (1991). Pisito clandestino de Antonio Martínez Ballesteros. *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, 5.
- GARCÍA TEBA, Javier (1999) Antonio Martínez Ballesteros y José Moreno Arenas: dos autores para el teatro de la provocación. En Martínez Ballesteros, Antonio y Moreno Arenas, José. *Farsas de ayer y de hoy*. Madrid: Editorial La Avispa, 11-30.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988). *Gravedad e importancia del humorismo, en Una teoría personal del arte*. Madrid: Tecnos.
- IBARRA, Inés (2012). El humor negro en el teatro. Una perspectiva invertida.

European Review of Artistic Studies, 3, 1, 11-19.

- LÓPEZ CRUCES, Antonio José (2004): La risa en la literatura española (en línea)
Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/ffc84ab4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_36.html#I_1_
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio (2015). *La rueda de la infamia. Querida Edith y Viejos recuerdos de melancolía*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (2013). *La comedia de los contrastes. Fantasía con recortes*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1996). *Vivir como perros. El marido breve*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- (1994). *El despacho del señor Calleja. Salir en la foto*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio y MORENO ARENAS, José (1999). *Farsas de ayer y de hoy*. Madrid: Editorial La Avispa.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo (2007). *La versatilidad del comediante: (una aproximación al teatro de Antonio Martínez Ballesteros)*. Madrid: Juan de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- (2000). Invitación al teatro de Antonio Martínez Ballesteros. *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 21, 66-67.
- (1996). Prólogo. Una trilogía de la inocencia. En MARTÍNEZ BALLESTEROS, Antonio (1994). *El despacho del señor Calleja. Salir en la foto*. Madrid: Editorial Fundamentos, 7-12.
- PAVIS, P. (1998) (2007) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2002): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Volumen 4. Buenos Aires: Galerna.
- PIRANDELLO, Luigi (2002): Esencia, caracteres y materia del humorismo, *CIC: Cuadernos de información y comunicación*, 7: 95-130.
- PORTILLO FERNÁNDEZ, Jesús (2013) Lo absurdo: descontextualización, sentido, significado y humor. *Revista del Instituto de Filosofía*, Universidad de Valparaíso, núm. 2, 10 –134.
- PÖRTL, Klaus (1985). El Nuevo Teatro Español. La crítica del sistema político y social en Antonio Martínez Ballesteros y Miguel Romero Esteo, *Anales de Literatura*

Española, núm. 4, 363-381.

ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2006). *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1986): *Relevance: communication and cognition*. (versión original). *La relevancia: comunicación y procesos cognitivos* (1994). Madrid: Visor.