



El poder de lo sobrenatural y el deseo de la muerte en el género cómico: *Un marido de ida y vuelta* (1939), de Jardiel Poncela, y *Blithe Spirit* (1941), de Noel Coward¹

Esther Bautista Naranjo²

Recibido: 2 de octubre de 2015 / Aceptado: 6 de septiembre de 2016

Resumen. En este artículo se estudia desde un punto de vista comparativo *Un marido de ida y vuelta*, de Enrique Jardiel Poncela, and *Blithe Spirit*, de Noel Coward, obras ambas en las que el amor resulta irrealizable desde el seno del matrimonio y sólo tras la muerte de uno de los esposos se puede lograr la plena felicidad de la pareja. Abordo, en concreto, la presencia perturbadora de médiums, fantasmas y situaciones paranormales que, desde la perspectiva cómica, pasan del estupor inicial a la progresiva asimilación dentro de la vida cotidiana, haciendo la muerte deseable frente al hastío de la vida burguesa. Al imbuirse de la comicidad propia de estas obras, estos tópicos pertenecientes a lo fantástico exterior quedan subvertidos y entran a formar parte de una estética de lo inverosímil.

Palabras clave: comedia; lo fantástico exterior; subversión.

[en] The Power of the Supernatural and the Wish for Death in the Comic Genre: *Un marido de ida y vuelta* (1939), de Jardiel Poncela, and *Blithe Spirit* (1941), de Noel Coward

Abstract. This article undertakes a comparative study of *Un marido de ida y vuelta*, de Enrique Jardiel Poncela, y *Blithe Spirit*, de Noel Coward, two works in which love turns out to be impossible from within the bosom of marriage life, and only after one of the spouses dies can happiness be achieved. I deal with the disturbing presence of mediums, ghosts and paranormal experiences which, from a comical standpoint, evolve from the initial astonishment to their progressive assimilation in ordinary life, thus making death desirable as a positive alternative to the dull upper-class lifestyle. Under the influence of the wit and humour which characterize these works, the topics belonging to the inner fantastic become subverted, and thus they get integrated into the aesthetics of the unlikely.

Keywords: comedy; the external fantastic; subversion.

Sumario: 0. Introducción; 1. Dos formas de transgresión y subversión de la estética de lo fantástico exterior; 2. La orientación de los tópicos sobre la muerte: del cliché a la comicidad; 3. Miedo, sorpresa, y equívoco ante las manifestaciones sobrenaturales y su progresiva asimilación de los fenómenos extraños; 4. Conclusiones.

Cómo citar: Bautista Naranjo, E. (2018). El poder de lo sobrenatural y el deseo de la muerte en el género cómico: *Un marido de ida y vuelta* (1939), de Jardiel Poncela, y *Blithe Spirit* (1941), de Noel Coward, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 36, 67-88.

¹ Este trabajo se encuadra en el Proyecto de Investigación Proyecto de Investigación “Acis y Galatea”, (ref. H2015/HUM-3362), financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid y el Fondo Social Europeo.

² Universidad de Castilla-La Mancha
Esther.Bautista@uclm.es

GRACIA: Hay algunos hombres que al morir tienen que ir al cielo, y Pepe es uno de ellos.

LETICIA: (Desolada). ¡Dios mío! ¿Entonces me lo he de encontrar también allá?

GRACIA: No, porque tú no irás allá.

LETICIA: ¡Ah! ¡Él, sí, y yo, no! Y Pepe, ¿por qué ha de ir?... ¿Por sus virtudes?

GRACIA: No. Por tus defectos (Jardiel Poncela, 1973: 153).

RUTH: I wonder if I died before you'd grown tired of me if you'd forget me so soon?

CHARLES: What a horrible thing to say...

RUTH: No —I think it's interesting (Coward, 1979: 8)

0. Introducción

Existen muchas formas de presentar las obras de Jardiel Poncela y Noel Coward: absurdas, surrealistas, cónicas, frívolas, hilarantes, genialmente graciosas e involuables. La semblanza conjunta de estos dos dramaturgos pasa por el cotejo de *Un marido de ida y vuelta* (1939) y *Blithe Spirit* (1941). Los dos autores, que mantuvieron contacto frecuente, acordaron intercambiar algunas de sus obras con el fin de traducirlas a la lengua del otro. El desenlace en este caso fue poco halagüeño para el escritor español, quien acabó acusando al británico de plagio al ver muchas de sus escenas trasladadas a un ambiente típico inglés. En efecto, estas dos piezas presentan una serie de asombrosas coincidencias que casi permitirían aludir a ambas tan sólo con referir el argumento de una de ellas. He aquí el hilo conductor: un matrimonio aparentemente feliz se ve sobresaltado por la inesperada “visita” del ex de uno de ellos. La situación, en principio, llevadera, se torna excepcional por cuanto este visitante procede del más allá y viene decidido a revolucionar la vida de la pareja. El objetivo es el mismo en ambos casos: el aparecido pretende recuperar el amor de la pareja que dejó atrás en el mundo de los vivos. El final, que no va a desvelarse ahora, difiere ligeramente, aunque en las dos obras resulta en una supremacía de los muertos sobre los vivos, porque son ellos los que manejan a su albedrío al resto de personajes y se encargan de impartir en el mundo terrenal su particular justicia. No pretendo aquí dilucidar la cuestión del debatido plagio, de la que ya se han ocupado especialistas y biógrafos de estos autores³, sino que centraré mi atención en uno de

³ Las sospechas de plagio enfrentaron a Jardiel con muchos de sus contemporáneos. El propio autor lanzó su pluma contra Miguel Mihura en una extensa y mordaz carta, donde le acusa de copiar sistemáticamente sus mejores obras: “El plagio es [...] tan patente que cuando tú comenzabas a publicar mucha gente me preguntó si era yo quien lo hacía con seudónimo. Poco a poco fuiste apropiándote de mis maneras de hacer y obligándome a que yo las desechase de mi tintero. [...] Si tú hubieras traído una forma nueva, como tantos otros, yo me callaría y procuraría superarte trabajando. Como tu forma —y muchas veces tu fondo— es la mía, tengo que hablar alto y poner las cosas en su lugar [...] Ya me he cansado, Miguel. He resistido mucho y tenía que estallar [...] Me defiendo porque vivo de la pluma, y porque he sufrido mucho hasta lograrlo” (Mihura, 2007: 70-78). Críticos coetáneos (Carabias, 1952: 17), posteriores (McKay, 1974: 55) o actuales (Flórez, 2012) observan la fundición y transformación que Coward hace del material de Jardiel y recogen el malestar del dramaturgo español a este respecto. Enrique Gallud Jardiel, nieto del genial autor, apoya rotundamente la posición de su abuelo, e indica que este libró una lucha continua contra el plagio a lo largo de toda su vida (y así lo denuncia en el prólogo de una de sus novelas): “al año siguiente de haberse estrenado la comedia, el famoso comediógrafo inglés Noel Coward la plagió enteramente y la estrenó como obra original suya bajo el título de *Blithe Spirit (Un espíritu burlón)*” (2001: 130). Juega en contra del autor británico el hecho de que supiera hablar español perfectamente, tal y como podemos deducir de su correspondencia personal, que firma muchas veces como “Snoopie” (Day, 2007: 220, 403). Aún

los aspectos más originales que emparentan estas dos comedias de lo inverosímil y que ha quedado esbozado más arriba: la subversión de elementos de lo fantástico exterior en el género cómico.

En *Blithe Spirit* Noel Coward asume la temática fantástica de la invocación a los muertos y las apariciones supraterráneas circunscribiéndola al ámbito de lo conyugal y lo cotidiano, alejándose, en cierto modo, de la prosa frívola que había caracterizado sus obras anteriores, como *Private lives* (1929) o *Design for living* (1932). Así como Jardiel reaccionó contra el melodrama mediante un sabio humorismo, Coward (al igual que Somerset Maugham) impuso su cinismo sobre la tendencia dominante del drama lírico (en la línea de T. S. Eliot), un cinismo que, según Cornish y Ketels, “[...] mirrored the habits and morals of the English upper classes in the tradition of the comedy of manners popular since the days of Charles II” (1985: xv). Estrenada al comienzo de la Segunda Guerra Mundial en el Savoy Theatre de Londres, *Blithe Spirit* pervivió en los escenarios hasta tiempos de paz y sigue siendo, a día de hoy, una de sus obras más representadas. Por su forma y estilo, se inserta dentro del paradigma de la comedia de sociedad, en la que se satirizan la hipocresía y la vacuidad de los matrimonios burgueses. Su originalidad radica, entre otros factores, en la inclusión de elementos sobrenaturales, pertenecientes a una estética fantástica, dentro del género cómico, algo que Jardiel había encuadrado dentro de un ambiente *typical Spanish* en *Un marido de ida y vuelta*.

Hay que tener en cuenta que, en tiempos del autor, el interés de los comediantes españoles por el más allá fue tal que parece responder, según Rodríguez Richart (1965), a una moda de la época. Médiums, fantasmas y experiencias sobrenaturales alteran la vida de estas familias aparentemente felices produciendo una síntesis entre lo real y lo imaginario que, salvando las distancias y con enfoques diferentes, también cultivaron los novelistas del realismo mágico, solo que estos dramaturgos lo utilizarán como recurso hacia un humor inverosímil, que se ha catalogado como excéntrico, y en esta rareza radica precisamente el origen de la risa del lector/espectador (Escudero, 1981: 23). La subversión o desmitificación de lo sobrenatural en el género cómico forma parte de una serie de estrategias paródicas muy propias de los comediógrafos de la “otra” generación del 27. Más en concreto, el tema de

es más, tras unas vacaciones en Mallorca y Barcelona en 1925, se vanagloriaba de conocer el paisaje y el carácter de los españoles mejor que ellos mismos (Day, 2007: 114). Gallud Jardiel apunta también otros casos sospechosos. En su opinión, *The Treasure Home* (1950), de M. J. Farrell y A. J. Perry, se parecen a *Eloísa está debajo de un almendro*, y la primera parte de *Les Poissons rouges* de Jean Anhouilh podría estar copiada de *Madre (el drama padre)* (2001: 132). Según Eduardo Haro, a pesar de la similitud de situaciones en cuanto al argumento, la obra de Jardiel tiene una mayor riqueza de estilo y escritura. Por el contrario, John London (1997), que ha estudiado la recepción de Coward y las acusaciones de plagio en la prensa franquista, recoge testimonios que vinculan *Blithe Spirit* con la obra de Muñoz Seca y Miguel Mihura. Para London, estas similitudes son más coincidencias que influencias y, a este respecto, arguye que: “Coward’s witty and penetrating perspective on couples who love each other, but cannot bear to live together, has no equivalent in Spanish drama of the period” (1997: 43). Para apoyar sus argumentos, los primeros relacionan la supuesta copia con el hecho de que Jardiel jurara odio eterno a todo lo inglés. Jardiel, hastiado por los numerosos casos de apropiación de sus ideas y argumentos, se enfrentó a la situación desde el humor, redactando declaraciones de derechos de autor tan graciosas como esta: “©ES PROPIEDAD DEL AUTOR. Derechos reservados. La traducción, la adaptación, el robo y el plagio se perseguirán a tiros sobre motocicleta blindada, único procedimiento eficaz ya en el mundo” (en A. Garrido, 1993: 276). A pesar de ello, *Blithe Spirit*, traducida al castellano como *Un espíritu burlón*, se estrenó en España en 1946 bajo la dirección de Luis Escobar, y aún entonces, en el medio español, aparecía como una obra audaz al mismo tiempo que brillante y espiritual. Sobre *Blithe Spirit* planean otras sombras de duda, como la que la emparenta con *Heaven Can Wait*, del norteamericano Harry Segall, adaptada al séptimo arte como *Here Comes Mr Jordan* (1941).

los cónyuges que vuelven del más allá para encontrar al viudo o viuda casado con otro es ciertamente frecuente en la escena humorística española de la posguerra. El propio Jardiel, quien se refirió al teatro como la síntesis entre poesía y humorismo⁴, trata este tema en *Como mejor están las rubias es con patatas* (1947), pero también Luis Fernández de Ardevín, en *La sombra pasa* (1950), Luca de Tena en *Un crimen vulgar* (1949), Julia Maura en *El hombre que volvió a su casa* (1946), y, tal vez la más conocida, *El caso de la mujer asesinadita* (1946), de Miguel Mihura y Álvaro de Laiglesia⁵. Dentro de la producción de Jardiel, Conde Guerri, (1982: 35) adscribe *Un marido...* al periodo posterior a 1936, cuando el dramaturgo se incorpora a la corriente teatral antirrealista, llegando a estar veteada de tintes de surrealismo (al igual que *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* [1936], significativamente subtitulada “Morirse es un error”).

Las dos obras que aquí nos ocupan, por ser anteriores en el tiempo, resultan pioneras respecto a las que acabo de citar. Aparte de sus argumentos, casi calcados, existen otras similitudes que aquí quedan esbozadas: en sus sendos subtítulos se las identifica como farsas, ambas comparten una estructura similar, en tres actos, las dos pretenden reflejar la vida actual de los burgueses de España y de Inglaterra⁶ (situando la acción en Madrid y en Kent, respectivamente), y se circunscribe la acción al salón familiar donde se manifiesta el elemento perturbador. Además, los dos aparecidos han muerto de forma absurda y el motivo de su retorno es la sed de venganza (Jardiel centra su atención en Leticia y Paco, que son atormentados por el espíritu de Pepe, el primer esposo. Coward, por su parte, prefiere como víctima a un caballero, Charles Condomine, un auténtico donjuán de quien se mencionan varios ligues y esposas, casado con Ruth (también en segundas nupcias, y perseguido por el fantasma de Elvira (en el rol del espíritu burlón que da título a la obra en su traducción al castellano). Las figuras de los fantasmas adquieren en ambos ejemplos el mayor peso escénico, convirtiéndose en maestros de marionetas incluso cuando no están presentes. Su inesperada aparición no sólo va a perturbar la vida de estas parejas, sino que llega a subyugar sus voluntades convirtiéndose en el centro de atención y trastornando la convivencia que la materialidad de la vida acomodada no consigue paliar.

A continuación me propongo resaltar las significaciones y los valores que adquiere lo sobrenatural en estas piezas, observando en la obra de ambos dramaturgos la reformulación de algunos elementos de lo que se ha denominado lo fantástico exterior (que definiré en el primer apartado) para sostener el argumento de que desde el punto de vista de la comicidad se rompen las fronteras entre la vida y la muerte, mostrando la perspectiva “privilegiada” de los muertos sobre los vivos, y haciendo la muerte deseable, lo cual aporta una nueva estética de la transgresión al género

⁴ “Un marido de ida y vuelta alcanza justo el punto, altitud y posición artística perseguidos en su realización y —cosa que ocurre con muy pocas obras de arte— tiene padre y madre [...] El padre se llama HUMORISMO y la madre, POESÍA. Humorismo violento, a veces acre y descarnado, a veces ingenuo y bonachón; profundo y superficial; en juego a menudo con las ideas y con frecuencia saturado de gracia verbalista; es decir, humorismo español —comicidad— cien por cien [...] y poesía universal. Porque la poesía no cambia con las razas ni con los climas (Gallud, 2001: 130).

⁵ Sobre este asunto puede verse el artículo de Besó Portales (2007).

⁶ La continua alusión a los sándwiches de pepino como el más exquisito tentempié para todos los personajes y como gran fuente de sustento resulta grotesco y ridículo a la vez que supone un guiño a la época victoriana y a las obras de Oscar Wilde. Las desapareces horas a las que lo toman también subvierten las costumbres tradicionales del *tea time* propio de las clases aristocráticas.

cómico y forma parte de lo inverosímil. En los siguientes párrafos, estudiaré las dos formas principales en que se transgrede y subvierte la estética de lo fantástico exterior, analizando, por un lado, la orientación de los tópicos sobre la muerte, a caballo entre lo tópico y lo humorístico, y, por otro lado, demostrando cómo los personajes supraterráneos dominan progresivamente la acción. Finalmente, resumiré el análisis realizado y expondré las conclusiones que de todo ello puedan extraerse.

1. Dos formas de transgresión y subversión de la estética de lo fantástico exterior

Tal y como señaló Freud en el artículo *Das Unheimliche* (1919), el sentimiento de lo siniestro radica en la aparición súbita de un ser o un hecho sobrenatural dentro de la esfera de lo cotidiano, lo cual supone una forma de transgresión del orden natural de las cosas, de manera que se convierte en lo “extraño conocido”. Freud anticipa así los complejos psicológicos que afloran en el ser humano y que tienen su origen en traumas infantiles. Sin embargo, teóricos como Roger Caillois (1965) o Tzvetan Todorov (1970) amplían esta noción de lo siniestro desligándola del psicoanálisis y aplicándola al género de lo fantástico. Según la división establecida por Juan Herrero (2000), que en cierto modo se retrotrae a la de Todorov, pueden distinguirse dos agrupaciones de temas propios de la literatura fantástica en función de su relación con el sujeto perceptor, que son los correspondientes a lo fantástico interior, y lo fantástico exterior:

Si se trata de una percepción plenamente *subjetiva* (motivada por una visión, una alucinación, un sueño, una idealización, etc.) estaríamos entonces en la línea de lo fantástico interior. Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen en el universo del texto un fenómeno *objetivo* (aunque sea inexplicable) que puede ser realmente comprobado no sólo por el personaje principal sino también por otros personajes, nos encontramos con la línea temática de lo fantástico exterior (Herrero Cecilia, 2000: 130).

Los acontecimientos narrados desde la estética de lo fantástico exterior se centran en la incursión perturbadora de un elemento perceptible no sólo al personaje principal, sino también a otros, que se convierten en personajes-testigos. Este factor desconcertante produce la angustia o el terror del individuo perceptor porque no encaja con sus esquemas racionales ni con el orden establecido de las cosas. Forman parte de lo fantástico exterior ciertos seres como los vampiros, los muertos vivientes y los fantasmas o aparecidos, así como los médiums que intentan comunicarse con ellos. De este modo, podemos observar que, considerando el argumento y los personajes que incluyen, las obras de Jardiel Poncela y Coward se adscriben a esta temática. El protagonismo recae aquí en la figura de los muertos-vivos (seres que regresan al mundo desde la ultratumba para ajustar cuentas o para atormentar a aquellos que elijan por uno u otro motivo), e incluye también (con un gran protagonismo en *Blithe Spirit*) al médium, que Herrero Cecilia define como “el ser humano dotado de poderes magnéticos, experto en esoterismo o en ciencias ocultas, magia negra o brujería” (2000: 134). Llevando hasta el extremo la fusión entre lo cómico y lo fantástico, los autores no dejan de anticipar el tema de la muerte (en el caso de *Un marido...* esta incluso sucede ante los espectadores, parodiando las sobrecogedoras escenas de las

tragedias que en la época clásica no tenían cabida en la escena por razones de decoro) al caracterizar a sus personajes, aunque siempre suscitando la risa del espectador.

Pepe, el fantasma en cuestión, cuarentón de aspecto distinguido y reposado, aparece inmediatamente identificado por su barba canosa (Jardiel Poncela, 1973: 146). La primera conversación que mantiene con Leticia es precisamente sobre su apariencia. Su mujer le pide que se afeite la barba “para no tener el disgusto del año”, valga la paradoja, pues entonces ella no sospecha que el satisfacer este capricho supondría precisamente un gran disgusto para ella, la viudedad. El personaje de Paco Yepes, el galán que despierta en ella la admiración, tiene unos diez años menos que Pepe, y por tanto está más en consonancia con el modo de pensar y actuar de la generación de Leticia. El bigote y la barba que luce no le resultan molestos, en este caso, sino que le hacen encontrarle aún más atractivo. Vestido de capitán militar, su aspecto “ofrece una gran estampa” (Jardiel Poncela, 1973: 159). Será él quien, paradójicamente, ofrezca a Pepe un espejo para que se mire tras el afeitado, provocándole así la crisis mortal.

Por otra parte, *Blithe Spirit* se abre adentrándonos en la vida en un matrimonio en segundas nupcias basado en el compañerismo más que en el amor carnal. Ruth, la esposa actual, es una mujer de fuertes convicciones burguesas, que ha asumido las responsabilidades de la casa y que se empeña en dominar al marido, siempre manteniendo la compostura ante la sociedad (Coward, 1979: 7)⁷. Charles, que es escritor un tanto mediocre, siempre recurre a sus esposas para conseguir inspiración para sus novelas. Por eso, ante una crisis productiva, decide realizar una sesión de espiritismo que pueda inspirarle escenas macabras. A pesar de su difícil carácter, Elvira, su exesposa, ya fallecida, se concentraba y le ayudaba a menudo con su producción, por eso no es de extrañar que se manifieste por ese mismo motivo en la noche en que Ruth, él y sus amigos los Bradman invocan a los espíritus. Esta velada marcará un antes y un después para ellos. Al principio, en un acertado mecanismo de anticipación, Ruth confiesa estar fascinada por el recuerdo de Elvira, que sólo conoce a través de su marido: “I wish I’d known her [...] as you talk of her she sounds enchanting”⁸. Elvira, quien representa para Charles lo etéreo, es uno de los nombres románticos por antonomasia, que describe a la amante ideal en muchas piezas clásicas. Incluso Madame Arcati, la medium, lo remarca: “Elvira, such a pretty name —it has a definite lilt to it, hasn’t it?” (Coward, 1979: 99). Sin embargo, el tiempo llevará a ambas a desdecir estas impresiones.

Charles y Ruth despliegan un tipo similar de ironía socarrona al burlarse de las posibles manifestaciones psíquicas que puedan producirse esa noche tras la sesión de espiritismo. Charles espera que Madame Arcati no produzca “any livestock” porque no tendrían sitio para acomodarlo en casa (Coward, 1979: 15). Más tarde, cuando los primeros golpes se sienten en la mesa, pide a los espíritus que dejen su mensaje (Coward, 1979: 30). Su visión cambiará, no obstante, al entrar en contacto con Elvira. Ruth, por su parte, considera que “it is the wrong time for Elementals” (Coward, 1979: 39), y despidе a la bruja con total desconfianza en el éxito de la sesión: “we’ll

⁷ De hecho, cuando Charles se lleva de paseo a Elvira, Madame Arcati considera necesario dar parte al centro de búsqueda de paranormales, pero Ruth le pide discreción para que no se hable mal de su matrimonio: “It’s too humiliating —it really is” (Coward, 1979: 75). Su rol asertivo le hace seguir dando instrucciones al marido sobre cómo actuar con la criada incluso después de morir: “If she’s been the cause of all this unpleasantness I’ll give her a week’s notice tomorrow” (Coward, 1979: 125).

⁸ Sin embargo, cuando su espíritu se materializa Ruth cambia radicalmente de parecer y se enzarza en una disputa con Charles sobre quién de ellas dos ha tratado con más severidad de dominarle: “The only woman in my whole life who’s ever attempted to dominate me is you —you’ve been at it for years” (Coward, 1979: 55).

let you know if we find any poltergeists whirling about” (Coward, 1979: 40). Estas afirmaciones sarcásticas que, en un principio, ponen en evidencia su incredulidad (que le vale unas cuantas disputas con su marido), van a evolucionar hacia la tolerancia respecto a las visiones de Charles incluso sin llegar a ver a Elvira, llegando a acusarle de haberse convertido en un “astral bigamist” (Coward, 1979: 79). Ruth representa, por tanto, el rol del personaje-testigo en la literatura fantástica, ya que su testimonio autentifica la percepción del marido que, pese a ser compartida por los espectadores, necesita de un segundo garante para excluir una interpretación distinta de la aparición: si sólo Charles viera a Elvira esta podría ser producto de su imaginación, por lo que la pieza encajaría en la estética de lo fantástico interior.

Las figuras de Madame Arcati y el doctor Ansúrez demuestran que el humor asociado a lo fantástico es permeable no sólo a los protagonistas, sino también a la actuación de estos dos mediadores entre las esferas de lo terrenal y espiritual⁹. En *Un marido de ida y vuelta*, la figura del hechicero está representada por el doctor Ansúrez, que acude a la fiesta de disfraces simbólicamente vestido de diablo. Es un ilustre representante de la mediocridad que Jardiel asocia a esta profesión, lo cual le caracteriza como un auténtico matasanos que provoca incredulidad más que confianza, y que se queja continuamente de la actual “epidemia de salud” (Jardiel Poncela, 1973: 220). Corto de miras, está convencido de que Pepe, ya espectro, fuma y puede dar propina. En el primer acto, a pesar de la evidente enfermedad de corazón que sufre Pepe, y de los signos de decadencia física que presenta (que le hacen incluso esperar la muerte en cualquier momento), le diagnostica un simple reuma¹⁰.

Por esta razón, se le podría considerar responsable de la muerte (del mismo modo que Díaz lo será de la de Leticia), pero la negligencia queda obviada por la comicidad de la escena, algo que vuelve a repetirse cuando Pepe regresa de entre los muertos y, a causa del espasmo, todos los habitantes sufren una crisis de ansiedad que el médico califica de nuevo como reuma. Por estas razones no es de extrañar que Pepe, afrontando el trance final, rehúse la presencia del médico: “no, que quiero morirme de muerte natural” (Jardiel Poncela, 1973: 174) y que Damiana, ya en el tercer acto, afirme que “[...] lo malo de las enfermedades es el médico”¹¹ (Jardiel Poncela, 1973: 215).

En el tercer acto, recordando su primer desacertado diagnóstico, Elías comenta el rumor de que Ansúrez, para cambiar impresiones con sus clientes, practica espiritismo, de tal modo que médicos y curanderos, ciencia y fe, quedan reducidos al mismo estado de ridiculez y carencia de profesionalidad. Cuando, por fin, comprende el significado de su espiritualidad, Ansúrez se alegra de poder disculparse con una de

⁹ Rodríguez Richart denomina esta tendencia “evasionista” y la describe, en el teatro contemporáneo, como un vínculo “entre la realidad y la ilusión, entre lo natural y lo imaginario, entre la fantasía y la verdad, incluyendo con frecuencia en sus obras elementos sobrenaturales o ‘maravillosos’ (la muerte, el diablo, fantasmas, etc.)” (1965: 396).

¹⁰ El doctor Bradman, en *Blithe Spirit*, diagnostica la crisis de Charles como histeria. En la obra de Jardiel incluso el moribundo Pepe es capaz de anticipar el desacierto de Ansúrez, al que considera un “besugo” (Jardiel Poncela, 1973: 173).

¹¹ La crítica a los médicos tiene unos fructíferos antecedentes en la dramaturgia clásica y barroca: Juvenal y Marcial hicieron de ellos objeto de burla en sus respectivas *Sátiras* y *Epigramas*; en los *Sueños y Discursos* (1627) (especialmente el Sueño de la Muerte), y *El libro de todas las cosas y otras más* (1631) de Quevedo, inspirado por aquellos dos autores latinos, se les caracteriza como farsantes, incompetentes y matasanos; Góngora les dedica algunas punzantes *Letrillas*; Cervantes ridiculizó al *Licenciado Vidriera* (1613); Lope les critica en muchas de sus piezas; Molière se rio de *Le Medecin malgré lui* (1666), etc. Sobre el uso cómico de esta figura en Jardiel y su contribución a la estética de lo hiperbólico y lo inverosímil puede consultarse el artículo de Paul Seaver (2005).

sus víctimas. La obra de Coward presenta también al personaje del Dr. Bradman, que está presente en la sesión de güija y que retorna a la casa de los Condomine tras el fenómeno paranormal para diagnosticar a Charles una simple crisis nerviosa por exceso de trabajo y terminar riéndose de la fortuita caída de este y su criada en el mismo día en lugar de ofrecer soluciones.

En *Blithe Spirit*, además de ciertas alusiones al mundo de la brujería —como por ejemplo la mención de Merlín que lleva a cabo Elvira, o los poderes de la criada, Edith—, Madame Arcati, que es también un personaje grotesco, representa la figura de la mujer asociada a lo sobrenatural, ya que es la *médium* que se comunica con el más allá a través de una niña llamada Dafne. Significativamente, ocupa un lugar en la mesa entre Ruth y Charles, simbolizando la brecha que posteriormente se abrirá entre ellos a causa de lo sobrenatural. Madame Arcati, quien aparece descrita por primera vez como “a striking woman, dressed not too extravagantly but with a decided bias towards the barbaric. She might be any age between forty-five and sixty-five” (Coward, 1979: 16), cumple la voluntad de los muertos, llegando incluso a implicarse en redactar la biografía de la difunta princesa Palliatani.

Ansúrez es un personaje más académico mientras que Madame Arcati cumple con mayor fidelidad el rol prototípico de una bruja, practicando encantamientos y conjurando a los espíritus con una capacidad que, según ella, se transmite de generación en generación. Sin embargo, tampoco escapa de la comicidad y la burla: hace continuas referencias a extravagantes ritos de exorcismo, procesos de trance, cánticos y otros rituales con sal y pimienta, se presenta como experta en la utilización de la tabla de la güija, antes de lo cual debe inhalar con extraños ademanes varias bocanadas de aire puro, y grita para que el espíritu de una vieja medio sorda, Mrs Plummett, pueda escucharla. Nunca come carne roja antes de las sesiones porque está convencida de que puede producir efectos extraños. Además, se siente capaz de oler y sentir el ectoplasma y notar la alteración que produce una presencia sobrenatural, pero cuando Elvira se manifiesta no puede llegar a verla y tiene graves dificultades para hacerla regresar al mundo de los muertos.

Como se ha apuntado, las obras que aquí traigo a colación tienen en común la inclusión de elementos perturbadores provenientes de la ultratumba dentro del ámbito de lo cotidiano, y esta fusión, lejos de suponerse aterradora, resulta graciosa, de tal modo que vienen a fusionar lo fantástico y lo cómico, produciendo, un “ilogicismo fantástico” (Conde Guerri 1993: 92) emparentado con el absurdo. El efecto natural de tal comportamiento es el terror o la fascinación de aquel que es sobrecogido por esta presencia perturbadora. Sin embargo, Jardiel y Coward van a subvertir la configuración habitual de lo fantástico exterior de dos formas: primero, otorgándoles una visión cómica, que trivializa la repulsión y el miedo que tradicionalmente surgen como reacción ante los elementos extraños y desconocidos; segundo, asimilando la presencia disonante a la realidad cotidiana y otorgándole la superioridad respecto a los seres terrenales. Trataré estos dos aspectos en los siguientes apartados.

2. La orientación de los tópicos sobre la muerte: del cliché a la comicidad

Al describir las manifestaciones parapsicológicas, estas obras ahondan en ciertos clichés que, sin embargo, dejan entrever la personalidad de estos fantasmas. Cumplen con la función propia de lo fantástico, puesto que se trata de acciones que resultan

involuntarias a los protagonistas y que suceden sin causa aparente ante sus ojos, provocándoles la angustia de ver rotos los esquemas de orden racional que rigen su relación con el mundo. Esto deriva, primero, en la autonegación o la repulsa. Por citar algunos ejemplos, Elvira, que primero se materializa como una voz (Charles es el único que puede escucharla, y su primer impulso es considerar que se trata de ventrilocuismo, o negarlo y fingir que es una invención suya), mueve un centro de flores, rompe un jarrón y hace sonar *Always*, canción que la identificaba en vida, y con la que Madame Arcati suele iniciar la sesión. Una vez que Charles se ha comunicado con Elvira, es Ruth quien considera que todo es un truco macabro de su marido (Coward, 1979: 66).

En la comedia de Jardiel, la reacción inicial de los personajes ante el fantasma de Pepe es alejarse o salir huyendo. Las evidencias que ofrece resultan, como en el caso de Elvira, exclusivas y definitorias de su persona. Entre otras cosas, toca el piano, rompe el libro de *Rimas* de Bécquer, y descoloca el de *Sonetos* de Shakespeare (que lee aún sin entenderlos). Aunque él se refiere a estos hechos como “travesuras” o “un par de bromas sin importancia” (Jardiel Poncela, 1973: 199), son todas las acciones que rechazaba en vida, y que desde este nuevo plano de la existencia se ha propuesto retomar con el fin de reconquistar a su mujer. Estas manifestaciones incómodas y desconcertantes se producen, además, en los momentos de afecto y acercamiento entre Paco y Leticia, provocando así su progresivo aislamiento.

Otra forma de cliché o comportamiento habitual frente a lo desconocido es la superstición asociada a los asuntos del más allá. Tras la materialización de Elvira, Ruth no logra visualizarla, pero Coward la hace sensible a unas corrientes frías que hacen presagiar algo terrorífico. Charles comparte la creencia de que los fantasmas son gélidos (Coward, 1979: 47). Desde su incredulidad (y en un continuo esfuerzo por negarse a sí misma la evidencia), la nueva señora Condomine atribuye esta sensación de frío a una ventana abierta (aunque en realidad esta permanece cerrada y no se abre hasta el día siguiente). En la obra de Jardiel, Díaz está convencido de que “al cumplirse el segundo aniversario los muertos están más cerca de nosotros” (Jardiel Poncela, 1973: 196), preparando así la escena para el retorno del difunto Pepe. La simbología de los colores en relación con la muerte también muestra una visión estereotipada de este proceso. Cuando Leticia muere, ya en el acto tercero, ve todo con mucha luz y muy blanco, simbolizando la purificación espiritual tradicionalmente asociada a la muerte. Y si los muertos en la obra de Jardiel retornan con la vestimenta con la que murieron, en la obra de Coward todos han perdido el color humano y tienen un aspecto grisáceo, lo cual, según el autor, les identifica como seres de otro mundo (Coward, 1979: 39). Del mismo modo, también se advierte del terrible peligro que puede suponer inmiscuirse en asuntos de ultratumba. Madame Arcati les indica que los efectos de la sesión pueden llegar a ser destructivos, como, efectivamente, se demostrará a largo plazo. Hacia el final del segundo acto la trama comienza a verse salpicada por matices más serios (Charles cree que el tiempo está “positively macabre”¹² (Jardiel Poncela, 1973: 92), ya que encontramos amenazas no sólo al matrimonio, sino también a la integridad física de los personajes. Ruth se ve forzada a creer en la existencia de Elvira e intuye que los accidentes que sufren Charles y Edith se deben a que el fantasma de la exmujer quiere reunirse con su

¹² Este es tan sólo de los muchos oxímora que podemos encontrar disseminados en estas obras. El de la muerte alegre es también frecuente en la pieza de Jardiel.

marido en un plano astral. Charles se ve obligado a apoyar la visión de su esposa, invirtiendo el proceso de convencimiento que antes él había suscitado en Ruth, al intentar convencerla de la aparición de Elvira. Pero, mientras que en *Blithe Spirit* el espectro de Elvira atenta —en el sentido literal de la palabra— contra la integridad de Charles con la intención de matarle, Pepe no lo intenta respecto a Leticia, sino que la seduce y la reconquista hasta inducirla a hacerlo por sí misma.

Ambas piezas ofrecen distintas explicaciones a la súbita aparición de fantasmas. En la obra de Jardiel la presencia de los fenómenos extraños se produce de forma espontánea, coincidiendo con una fecha clave, aunque se va preparando el terreno unos meses antes. En la de Coward, el sentido que cobra el personaje de Edith, la discreta criada, explica que lo sobrenatural sólo se manifiesta en el caso de ser invocado por un ser dotado de poderes sobrenaturales. También resulta diferente la reacción de los cónyuges. Aunque Charles no termina de aclarar si realmente deseaba la vuelta de Elvira, Leticia sí le confiesa a Pepe que “tenía muchas ganas de verle” (Jardiel Poncela, 1973: 223). En los dos casos, no obstante, la aparición de seres supranaturales va a suponer un conflicto amoroso entre los cónyuges presentes y los manifestados que cada autor resuelve de forma diferente, como se verá más adelante.

Resulta también convencional la asociación de lo sobrenatural, la magia y el misterio con lo nocturno. Si bien es cierto que la sesión inicial de espiritismo en *Blithe Spirit* tiene lugar en una tarde-noche de verano, la ruptura de la esfera lógica de la vida y la muerte se produce cuando encontramos al fantasma de Elvira cohabitando con los Condomine en su vida diaria. Si nos fijamos en las acotaciones espacio-temporales que ofrecen las didascalías, vemos que la preparación para la fiesta de disfraces y la muerte de Pepe suceden de noche, cerca de las once. Del mismo modo, en el segundo acto, las alteraciones de la lógica por elementos sobrenaturales suceden en el espacio temporal nocturno, en este caso, a la una de la mañana. Tres horas después se materializa Pepe, justo coincidiendo con el aniversario exacto de su muerte. El tercer acto, cuando se restaura el orden inicial, es el único que se desarrolla de día, por la mañana. Del mismo modo, en *Blithe Spirit* la sesión de espiritismo cuando se materializa Elvira y la aparición de Ruth en el tercer acto suceden hacia las ocho de la tarde. Al final de la obra, con la restauración del orden vuelve la claridad del día, momento que Charles aconseja a la criada para ir a dormir, rompiendo así los esquemas de la lógica (Coward, 1979: 128):

CHARLES: It's all right, Edith —you can go back to bed now.

EDITH: Why, it's morning.

CHARLES: Yes, —I know it is.

Entroncando con esta idea, los parlamentos de los personajes ofrecen metáforas del tiempo atmosférico como símbolo de su estado de ánimo. La mañana después de la primera sesión, Charles se asoma al jardín para respirar. Se asombra de lo extraordinariamente normal que todo parece a la luz del día (Coward, 1979: 50), reflejando la asimilación de lo sobrenatural al ámbito cotidiano. Por otra parte, la lluvia, el sol y los fenómenos atmosféricos reflejan el orden o el caos imperante en la casa familiar en distintos momentos. En consonancia, cuando Madame Arcati siente una presencia sobrenatural, dice que ve “daylight”, y utiliza otra metáfora del tiempo, “cloudy”, cuando no consigue ver claro en su bola de cristal (Coward, 1979: 99). El espacio escénico traslada al espectador este mismo desconcierto. Las distintas estancias del hogar se alternan en los dos primeros actos (en el caso de Jardiel incluso se presentan

distintos ángulos de una misma habitación), y las alteraciones que en ellas suceden evocan la confusión de los personajes, mientras que el exterior y, sobre todo, el jardín, simboliza la muerte, ya que tanto Ruth como Leticia tienen sus accidentes al salir de casa, aunque, al mismo tiempo, también representa la evasión respecto al hermetismo del hogar como sede de los matrimonios infelices.

La caracterización de los tópicos y personajes ligados al más allá parte, por tanto, de una visión estereotipada, ya que se incurre en muchos lugares comunes (el desconcierto, la autonegación) y supersticiones sobre la muerte y los fantasmas asociados al miedo a lo desconocido. Sin embargo, la gran originalidad que presentan estas dos obras es la desmitificación de estos tópicos a través de su fusión con lo cómico. En efecto, uno de los medios que sirven aquí para asimilar los acontecimientos extraordinarios al orden cotidiano es la caracterización de las figuras de los *revenants*, auténticos protagonistas de las obras, desde ángulos humorísticos, lo cual apunta hacia una trivialización de la muerte. Ambas defunciones están asociadas a lo grotesco, (uno de los argumentos que apoyan la pertenencia de la obra pertenecía al género de la farsa)¹³ como ahora veremos.

A pesar de trabajar como subdirector de una compañía de seguros de vida y de haber creado un producto estrella (que suena ridículo)¹⁴, Pepe no puede asegurar su propia salvación y muere riéndose de sí mismo —se trata de “la muerte más alegre del mundo” (Jardiel Poncela, 1973: 176)— y rodeado de máscaras (eso sí, habiendo firmado un seguro para su mujer y nombrado a Paco su albacea)¹⁵. La situación es ciertamente rocambolesca: Pepe deja este mundo vestido de torero (y así vuelve años más tarde) mientras se prepara para una fiesta de disfraces por el *shock* que le produce el verse sin barba¹⁶. Pepe, nombre español por antonomasia, al igual que Paco, se viste eternamente de torero para “lidiar” con la infidelidad de su mujer. En consonancia, los juegos de palabras relacionados con el ámbito del toreo son frecuentes. Etelvina, la vieja tía de Leticia, parálitica y gruñona, cumple con la función de añadir extravagancia a los rasgos de la sobrina. Vestida de maja goyesca (cuyas cualidades mediadoras le equiparan a Madame Arcati, aunque nunca llega a ponerlo en práctica), quiere contemplar el trance de la muerte desde un buen sitio, como si de un espectáculo se tratara (retomando la simbología del toreo). Por esta razón, Jardiel es para la crítica un autor que

[...] se atreve a todo y con todo. Maneja al hombre, la muerte, los amores desesperados, el misterio, lo demoníaco, la locura, la ultratumba, los grandes temas realistas y fantásticos que constituyen el trasfondo quevedesco y goyesco de la risa ibérica (Marquerie, 1943: 14).

Por otro lado, Elvira, de quien sabemos que fue la anterior mujer de Charles Condomine, murió siete años antes del inicio de la trama (mientras convalecía de neumonía) de un infarto provocado por un ataque de risa al ver un programa musical en televisión (lo cual supone una nueva trivialización del trance final). Elvira se materializa cuan-

¹³ En opinión de Escudero, “si en la comedia nos reímos de las gentes ridículas, en la farsa nos reímos de situaciones ridículas”, por lo que esta obra ofrece “las típicas situaciones jardielescas que, aunque inverosímiles, aparecen hilvanadas con tales visos de realidad que resultan siempre aceptables pese a su deshumanización e imposibilidad” (1981: 68-69).

¹⁴ Se trata del seguro “familiar-vitalicio-retroactivo-indirecto” (Jardiel Poncela, 1973: 170).

¹⁵ La escena pierde aún más dramatismo por encontrarse entre dos situaciones cómicas.

¹⁶ La fiesta en sí resulta rocambolesca y los preparativos caóticos. Son los criados quienes tienen que organizar los complementos e indicar a los señores cómo han de colocarse.

do Charles decide convocar una sesión de espiritismo, alentado por su nueva esposa, Ruth, con esperanzas de encontrar inspiración para un personaje al que caracterizará de impostor en su próxima novela, que se titulará *The Unseen* (y, significativamente, lo que encuentra es a su antigua esposa, que termina reconociendo el gran engaño que fue su matrimonio). De este modo, el retorno de la difunta esposa parece producirse por una imprudencia o temeridad del marido que la invoca inconscientemente, no por voluntad propia de esta, y así ocurre también cuando Ruth aparece, afirmando: “You called us back” (Coward, 1979: 116). Sin embargo, como sucede con la obra de Jardiel, una vez aparecida, Elvira se mantiene en escena hasta el final y provoca el caos entre él y Ruth. Es, por tanto, significativo, el apelativo que da título a la obra, “blithe” o “burlón”, como bien se ha dado en traducir, ya que Elvira no deja de comportarse como un alma juguetona, aunque a veces su humor vaya teñido de negro¹⁷, como al considerar gracioso que el señor (Charles) y la criada (Edith) hayan sufrido sendos percances y caídas en el mismo día (después entenderemos que esta estrategia sirve a Elvira para llamar a atención sobre las facultades psíquicas de la joven criada).

Otra forma de subvertir el trance de la muerte y la vida incorpórea es mediante la palabra. Jardiel aprovecha polisemias y dobles sentidos al jugar con la disposición de la escena y la movilidad de los personajes para provocar situaciones ridículas que reducen a la risa asuntos trascendentales. Como señala Escudero, el campo léxico de la muerte y lo fantástico impregna también los parlamentos, que, a pesar de tener estructuras lógicas, presentan para el espectador alguna rareza que conduce a la risa (1981: 23). Así pues, en el primer acto, Paco se empeña en ensayar la “aparición” de Leticia, vestida de Cleopatra, en los salones, preludiando la aparición sobrenatural de Pepe en el salón de su casa. Pepe, por su parte, parece haber asumido su muerte con antelación y estoicismo, y afirma: “Acostumbrado a la vida que me da Leticia, la otra me va a parecer imponente” (Jardiel Poncela, 1973: 169).

Además, él está preparado para morir, ha confesado y comulgado, y en su testamento establece una distinción entre los amigos “de medio luto” y los “de luto riguroso”. A pesar de esta total certeza sobre su próxima defunción, nadie cree en su enfermedad. Etelvina también juega con la polisemia de las palabras, al llamar a Paco “fantasma” irónicamente (Jardiel Poncela 1973: 258), o al gritar que va a “morirse del este berriñche” de ver morir a su señora (Jardiel Poncela, 1973: 232). Igualmente, Sigerico, el sobrino predilecto de Leticia, presume de que su tía y él son “dos espíritus selectos que se compenetran” (Jardiel Poncela 1973: 156), y ella, una muchacha frívola y superficial, afirma que estos cumplidos la hacen “resucitar” (Jardiel Poncela, 1973: 154). Pero, más allá de la autonegación, el cliché o la parodia, estas obras van a pasar desde el miedo asociado a lo fantástico desconocido hacia la total integración y supremacía de los elementos supranaturales, tal y como ahora se mostrará.

3. Miedo, sorpresa, y equívoco ante las manifestaciones sobrenaturales y su progresiva asimilación de los fenómenos extraños

Para poder completar la configuración de los temas de la muerte y la fantasmagoría en estas obras y la subversión de la estética de lo fantástico exterior conviene esta-

¹⁷ Carmen Escudero asevera que “el humor alegre, desenfadado y optimista de Jardiel recuerda muy de cerca el humor inglés” (1981: 25).

blecer una distinción entre la forma de aprehender los hechos desconocidos por los personajes terrenales y los etéreos, para ver que son estos últimos los que poseen la superioridad y dominan por completo las voluntades de los mortales, haciendo además la vida eterna deseable. Observemos primero qué actitud presentan los personajes de este mundo.

Aunque la manifestación de los fantasmas se produce desde situaciones diferentes (Pepe de forma espontánea, en la noche de su segundo aniversario de muerte; Elvira en la sesión que Charles y Ruth han convocado), las respuestas de los vivos van a oscilar entre el miedo y la incredulidad, siempre resueltos desde el nerviosismo y el equívoco gracioso. En ambas obras, las reacciones iniciales de los personajes ante lo sobrenatural están marcadas por la desconfianza, especialmente en aquellos que destacan por su extremo racionalismo. En *Blithe Spirit* todos los presentes rompen a reír al finalizar la sesión. Este racionalismo está especialmente representado por el personaje del Dr. Bradman, que felicita a la médium con socarronería, ya que cree que no ha sucedido nada extraordinario, pero, sobre todo, Ruth, que no duda en explicar la extraña conducta de Charles como un experimento para su novela, una borrachera, un proceso de hipnosis o simplemente una broma de mal gusto.

Su escepticismo la lleva incluso a atribuir la alucinación de Charles al queso que comieron: “you never know —it was rather rich” (Coward, 1979: 59). De manera similar, en la pieza de Jardiel Leticia atribuye al whisky que Paco ha tomado la visión de Pepe y a una borrachera de Elías los hechos paranormales. Este escepticismo no impide que Ruth confiese, antes de la sesión de espiritismo, su temor ante una situación que puede ser terrible: “being in right at the beginning of something —it gives one an odd feeling” (Coward, 1979: 7). Madame Arcati apunta de forma errónea (como casi siempre) que los escépticos suelen ser más receptivos.

Lo sobrenatural provoca además la desorientación mental que se pone de relieve a través del equívoco verbal. La perturbación es evidente en la incongruencia semántica de Elías: “¿Mandan los señores que encienda las luces, o prefieren que las deje encendidas?” (Jardiel Poncela, 1973: 181). Más adelante incurre en un gracioso error con connotaciones sexuales: “Ahora mismo diré a la doncella que venga para que ayude a desnudar al señor [...] Y cuando la señora vaya a acostarse y me necesite, no tiene más que llamarme” (Jardiel Poncela, 1973: 181). En la obra de Jardiel, los sirvientes están totalmente desorientados ante la presencia de dos señores, y no saben a cuál de los dos atender, lo cual les lleva a dividir sus afectos por uno u otro.

El equívoco verbal es muy frecuente dado que los que son sensibles a las presencias fantasmagóricas van a mantener conversaciones a dos bandos, con los del más allá y del más acá. La presencia de Pepe y de Elvira (los primeros contrayentes), no hace sino suscitar la confusión en las conversaciones de sus antiguos cónyuges con sus nuevas parejas, que no pueden verles. Paco y Charles, los elegidos para observar los primeros estas apariciones, se ven atrapados por la direccionalidad de sus intervenciones. En este sentido, la gestualidad y el movimiento escénico sirven para provocar situaciones hilarantes que se oponen al pavor tradicionalmente asociado a las apariciones espectrales. Más bien al contrario, cuando Ruth pretende enfrentarse a Elvira esta se desplaza por el escenario dejándola aislada y hablando sola (Coward, 1979: 93).

Por ejemplo, en el caso de *Un marido de ida y vuelta*, Paco juega con la deixis del pronombre “este” para salvar la situación al hacer creer a Leticia que sus versos vienen del corazón. Sin embargo, ella, que está de espaldas, no sabe que, en realidad,

se refiere a Pepe. En la obra de Coward, Charles lo tiene más difícil, puesto que Ruth está frente a él y le obliga a confesar abiertamente la presencia de Elvira. A pesar de ello, Ruth desconfía de él y cree que todas las malas contestaciones que van dirigidas a Elvira son para ella, un nuevo equívoco cómico que provoca un enfado revelador, ya que pone de relieve la crisis de su matrimonio: “There’s been a certain furtiveness in your manner for weeks” (Coward, 1979: 62), espeta Ruth, mientras que Elvira se divierte contemplando la escena: “That was one of the most enjoyable half-hours I have ever spent” (Coward, 1979: 45). El embrollo se produce a raíz de la inadecuación de parlamentos en los momentos en los que coexisten los personajes terrenales con los espirituales. El caos escénico y el enredo verbal al que asiste el espectador le configura como un privilegiado, que conoce de la existencia de los *revenants* mientras que la mayoría de los personajes permanecen inconscientes (esto explica, por ejemplo, lo inverosímil que le resulta a Ruth que Charles se empeñe en presentarle al fantasma de Elvira).

La heterogeneidad de personajes que pueden hallarse en estas obras va a configurar un microcosmos de diversas clases sociales que corresponden a distintas percepciones de los acontecimientos paranormales. Mientras que los personajes socialmente superiores suelen mostrarse más incrédulos, los criados y amigos se ven especialmente afectados por esta presencia desestabilizadora. Gracia, por ejemplo, no sabe si dar a la señora “el pésame o la enhorabuena” (Jardiel Poncela, 1973: 227). Como acertadamente observa Enrique Gallud, los mayordomos se mantienen fieles al señor hasta el extremo (2011: 121), ya que suelen aprobar la conducta de los varones¹⁸. El ejemplo más claro está en Elías, criado de Paco y Leticia que se caracteriza por su rigor y seriedad, que tiene “siempre cara de palo” (Jardiel Poncela, 1973: 165), llegando incluso a afirmar que no se ha reído “en lo que va de siglo” (Jardiel Poncela, 1973: 148). Es el primero en detectar el trastorno del orden natural de las cosas que produce la aparición de Pepe (aunque también el primero en asimilarlos, por ejemplo, cuando no se molesta en abrir la puerta porque sabe que no hay nadie (Jardiel Poncela, 1973: 193) o cuando intenta disimularlos diciendo que él ha sido el causante), y además advierte que la angustia derivada por esta situación ha hecho enfermar a Paco. Sin embargo, al saber de la presencia materializada del espectro de su antiguo señor, aún sin llegar a verla, Elías sugiere “respeto y compostura” y añade que Paco “ahora no es nadie” (Jardiel Poncela, 1973: 217). De hecho, asume hasta tal punto la convivencia con Pepe que cuando este se hace visible ante él ni se inmuta, aunque cae desmayado del miedo tras ponerse “a las órdenes del espectro del señor” (Jardiel Poncela, 1973: 210), tras lo cual cae la cortina para poner fin al segundo acto.

En *Blithe Spirit* gravita hasta el final el misterio de quién invocó a Elvira (ella está convencida de que fue su marido: “That awful child came with the cold and told me you wanted to see me” (Coward, 1979: 42), al igual que Ruth más adelante, y es Edith, la criada, la que conoce la clave. En un principio sólo Charles puede ver a su pizpireta exmujer. Madame Arcati no puede más que sentir su soplido, pero nunca

¹⁸ Aún sin aprobarlas, son lo suficientemente taimados como para reservarse su opinión. Tal es el caso de Amelia, quien, preguntada por su señora si esta tiene algún defecto, responde lo siguiente: “A mí me parece que no. Pero de mi opinión no se fie la señora, porque yo cobro un sueldo en la casa” (Jardiel Poncela, 1973: 153). Elías, a su vez, al hablar sobre cómo toca el piano la señora, espeta: “Yo le llamo tocar por el respeto que, como criado, le debo a la señorita. Pero, por lo demás, de sobra comprendo que lo que hace la señorita con el piano es aporrearlo indecentemente” (Jardiel Poncela, 1973: 186).

entra en contacto con ella. En el tercer acto, aparecida también Ruth, descubriremos que Edith, a quien se identifica por una cinta blanca que Madame Arcati puede ver en su bola de cristal, es capaz de ver a las dos difuntas esposas, resolviendo así uno de los asuntos principales de la trama.

Los criados que presenta Jardiel (mayordomo, doncella, jardinero y cocinera) también poseen esta sensibilidad psíquica, dado que Pepe decide hacerse visible a ellos, del mismo modo que en la conclusión de *Blithe Spirit* se descubre que Edith fue la que invocó la presencia de Elvira. Esta revelación resulta toda una sorpresa, aunque no queda claro si ella era consciente de sus poderes anteriormente, por lo que no se llega a saber si la invocación fue pretendida o casual. Tal vez sea su desmesurado nerviosismo inicial (que, a pesar de ser advertido por sus señores [quienes le solicitan que haga sus tareas “calmly and methodically” [Coward, 1979: 4]] no es considerado como realmente trascendente ni por ellos ni por los espectadores) el que evidencie su voluntad lúdica o burlona al provocar la materialización. Sin embargo, siempre trata de pasar desapercibida y ocultar sus facultades para evitar el castigo de su señor.

Al desvelarse que ella también era capaz de sentir la presencia de Elvira —puesto que es “a Natural” (Coward, 1979: 126)—, se pueden explicar muchas situaciones graciosas que exigen una relectura. Por ejemplo, cuando, al final del segundo acto, Edith retira el disco del gramófono y ve que Elvira lo vuelve a poner, entra en pánico porque no ha visto el objeto moverse solo, sino que ha visto al fantasma. Cuando Edith se despierta en trance mientras Madame Arcati trata de recordar el caso Sudbury, identificada por su cinta blanca, queda en su poder restaurar el orden inicial devolviendo los espectros de las señoras al más allá. Para hacerlo, debe tararear la canción del gramófono, *Always*. De esta forma, un personaje en principio secundario termina cobrando gran importancia, y sus ardidés maquiavélicos, que utiliza en contra de su señor, la hacen mucho más poderosa de lo que se podría esperarse dada su humilde condición social.

Y si Edith es culpable de la “desgracia” de los Condomine, Díaz, el administrador, parece ser el causante de las muertes de Pepe y Leticia, primero, afeitando al señor, y, después, atropellando a la señora con el coche¹⁹, lo cual, en lugar de ser considerado un delito, tiene el resultado exacto que ellos perseguían (ya que ella deseaba dejarse morir para unirse eternamente a Pepe después de que este la haya logrado reconquistar como fantasma, y tras reconocer que se había casado con Paco sólo por llevarle la contraria). Desde la óptica de la comicidad, Díaz representa aquí el rol del gafe, a quien le persigue la mala estrella, como él mismo reconoce: “llevo la negra a donde voy” (Jardiel Poncela, 1973: 195) (complementado también con el matasanos Ansúrez, cuyos desacertados diagnósticos causan males mayores a su paciente). Sin embargo, el triunfo final de lo sobrenatural hará que Pepe y Leticia, ya espectros, le terminen considerando “un ángel” (Jardiel Poncela, 1973: 239). En *Blithe Spirit*, retomando el desenlace de Jardiel, Ruth teme que este “spiritual re-marriage” sea el final que Elvira ha ideado para los dos, y está convencida de que, por ese motivo, ella ha preparado toda clase de escenarios que puedan provocar desaguisados y, en definitiva, la muerte de Charles. En efecto, la muerte de Ruth es totalmente accidental, ya que el fallo del coche en el que ella fallece estaba ideado para él.

¹⁹ La muerte de Ruth en *Blithe Spirit* se produce precisamente de la misma manera.

Por otra parte, la descripción del más allá que nos ofrecen los fantasmas no incurre en estereotipos de sufrimiento y castigo, y, además, la posibilidad de resucitar les ofrece una segunda oportunidad para enmendar sus errores (Pepe consigue recuperar a su mujer y reconciliarse con el médico; Elvira termina reconociendo el error que fue su matrimonio y prefiriendo la vida etérea a la convivencia con Charles). A través de Pepe sabemos que lleva tiempo observando al matrimonio de Paco y Leticia y analizando su comportamiento para idear su particular venganza, ya que justo antes de morir le hizo prometer que nunca se casaría con ella (Jardiel Poncela, 1973: 184). Paco, obsesionado con acabar con él, llega a declamar que matará hasta su alma, equiparándole así a los vivos. Etelvina, la vieja tía gruñona de *Un marido de ida y vuelta*, se empeña en sugerir a Leticia que se divierta jugando con los dos maridos, haciéndoles enfadar, y adoptando un rol más asertivo. Sin embargo, ella prefiere recuperar el amor por su primer esposo, que no deja de ganar terreno desde el momento de su materialización.

A primera vista, este amor resulta lógico, dado que Pepe, a su vuelta, se ha convertido en el marido que Leticia siempre quiso tener. A pesar de haber proclamado sus afectos por Paco, cuando Pepe le confiesa que ha sido él el artífice de los versos copiados de Bécquer, de las lecturas incomprensibles de Shakespeare, y, en definitiva, de los méritos que ella atribuía al otro, Leticia instantáneamente decide irse a vivir sola y esperar la muerte para poder unirse a él eternamente. Por otra parte, Elvira ha podido conocer a personajes legendarios y compartir con ellos veladas entretenidas, aunque prefiere amargar la existencia de su marido desquiciándole continuamente y hacerle volver a caer en sus redes deshaciéndose de Ruth: “Get rid of her, Charles —then we can talk in peace” (Coward, 1979: 44). Charles, atrapado entre sus dos mujeres, tan distintas una de la otra, pide ayuda a cada una de ellas porque se siente enloquecer (Coward, 1979: 61, 63). Sólo con el paso del tiempo empieza a ver la diversión que puede extraerse de esta situación tan única e intenta mantener la paz entre ambas dirigiendo a las dos sus palabras cariñosas y llama a Elvira egoísta por querer quedarse sola con él para siempre. Aun así, para evitar los celos de Ruth, que caracteriza como “melodramatic hysteria” (Coward, 1979: 90), no deja de disimular las alusiones directas que Elvira le hace (Coward, 1979: 79):

ELVIRA: I came because the power of Charles’s love tugged and tugged and tugged at me. Didn’t it, my sweet?

RUTH: What did she say?

CHARLES: She said that she came because she wanted to see me again.

Otro aspecto que demuestra la superioridad de los fantasmas es su evolución psicológica, que deja entrever un cambio de suerte en estos personajes a quienes la muerte les sienta tan bien. De hecho, Pepe llega a confesar que su muerte fue “el mejor rato de su vida” (Jardiel Poncela, 1973: 224) y no duda en aconsejar lo mismo a Leticia²⁰. El antes y el después de estos personajes resulta concluyente. El espectador asiste así a dos conductas claramente diferenciables que el personaje desarrolla durante cada uno de estos dos estados. Mientras que, siendo humano, Pepe se muestra como un marido terco y pusilánime, al volver, ya espectro, quiere enmendar

²⁰ La vieja Etelvina no se muerde la lengua al quejarse de la superioridad que Pepe ha adquirido: “¡Claro! ¡Como él ya se ha muerto, anima a morir a los demás! ¡Qué granuja!” (Jardiel Poncela, 1973: 231).

sus errores y recuperar el amor de su esposa. En vida Pepe resulta despreciable. En opinión de Sigerico, es “un hombre vulgar” (Jardiel Poncela, 1973: 157), causante de la infelicidad y el tedio que acucian la vida de Leticia, una mujer que le parece demasiado “espiritual” para él. El carácter caprichoso y egoísta de la señora (que en muchos aspectos recuerda a Elvira) es objeto de las burlas de Gracia, la amiga envidiosa y altanera que se empeña en hacerle sombra. Por esta razón, no duda en posicionarse del lado de su marido: “Lo que no me explico es cómo Pepe te resiste [...] Hay algunos hombres que al morir tienen que ir al cielo, y Pepe es uno de ellos” (Jardiel Poncela, 1973: 153).

Por el contrario, Paco aparece como un conquistador que viene vestido “de bohemio” (Jardiel Poncela, 1973: 160), un don juan empeñado en conseguir una conquista fácil, como puede ser Leticia, de quien sabe que no le rechazará tras haber leído su diario, convirtiéndose así en uno de los personajes arquetípicos del género dramático, pues, “en los personajes masculinos la ociosidad y el vivir de las rentas de la capital les lleva a convertirse en donjuanes profesionales o aficionados” (Escudero, 1981: 82). Para impresionar a la mujer, Paco toca el laúd y llama a Pepe, parodiando, de este modo, su aparición posterior como espectro (Jardiel Poncela, 1973: 160):

¡Pepe, sal a la ventana!
 ¡Pepe, si te da la gana!
 ¡Pepe que ha llegado Paco!
 ¡Pepe, sales o te sacó!

Por otro lado, en la obra de Coward nunca vemos a la Elvira terrenal, sino que conocemos su forma de actuar a través de las conversaciones iniciales entre el nuevo matrimonio Condomine, que se refiere a ella bastante a menudo. No obstante, Elvira es recordada por el marido de forma clara, y las primeras descripciones sobre su carácter la oponen a la candidez de Ruth: es vengativa, no le gusta perder y tiene unas convicciones morales un tanto impúdicas. La propia Ruth reconoce que Elvira era “of the earth earthy”, “physical”, y concluye, con una buena dosis de ironía: “she was not of the dying sort” (Coward, 1979: 11). Su espectro se aparece al final del primer acto para desestabilizar a Charles y Ruth, e intentar —al menos, en apariencia— volver a unirse con él. Digo en apariencia porque la vuelta de Elvira resulta en un proceso de auto-conocimiento durante el cual reconoce que su amor por Charles no fue más que un capricho.

El después de estas transformaciones demuestra que estos personajes han sufrido una purgación espiritual que culturalmente se asocia a la muerte. Si el Pepe terrenal se caracterizaba por su falta de tacto y de compenetración con Leticia, que habían sumido su matrimonio en crisis, la muerte ha supuesto “la solución a sus problemas” (Jardiel Poncela, 1973: 221). Ahora cultiva su lado espiritual, y “por la fuerza del amor” (Jardiel Poncela, 1973: 221) ha conseguido volver de entre los muertos. Gracia observa que la mejora ha calado incluso en su físico. En el caso de Elvira, la mejora no es tan flagrante. A pesar de mantener intacto su atractivo, continúa siendo la misma mujer frívola y distante que atormentaba a su marido en vida. Como indica Ruth, “perhaps the spirit world has deteriorated her” (Coward, 1979: 91). Sin embargo, su marido sigue sintiéndose atraído por ella.

Viéndose arropada por la facilidad con que Charles se deja manejar, Elvira se deleita llevando a Charles a situaciones límite y poniéndole en contra de Ruth al

acusarla de no estar enamorada de él por no confiar en su palabra (“It’s all your fault for having married a woman who is incapable of seeing beyond the nose on her face—if she had a grain of real sympathy or affection for you she’d believe what you tell her” (Coward, 1979: 63). Esto concuerda con el postulado de Charles David Ley, quien afirma que “es posible que bajo esta farsa aparente de las situaciones haya una idea de la muerte como continuación” (1970: 20). A pesar de ello, Charles no deja de estar fascinado por ella, ambos tienen una cita la misma noche de su manifestación mientras que Ruth pasa la noche sola y en vela, y atiende a sus peticiones descuidando a Ruth continuamente. Así lo podemos constatar al final del primer acto, cuando Charles aún tiene presente a su esposa (“Poor Ruth”), y Elvira le replica (“To hell with Ruth”) (Coward, 1979: 49).

El final de la historia también ofrece una lectura positiva del retorno de Elvira, que termina uniéndose a Ruth en el más allá para reivindicar un mayor poder de decisión dentro del seno conyugal²¹ (aunque anteriormente se han enfrentado en una pelea espectral). La aparición de las dos mujeres culmina con su triunfo particular sobre la autoridad patriarcal que representa el marido. En efecto, Charles cambia por completo su actitud hacia Elvira y le guarda rencor por haber querido asesinarle. Le echa también en cara sus escarceos con otros hombres, y ella no duda en confesar numerosas infidelidades. Los dos se reprochan sus defectos y terminan concluyendo que su matrimonio fue un fracaso. Las dos esposas se despiden confesando más infidelidades y haciéndole más reproches: “Don’t think you’re getting rid of us quite so easily, my dear”, espeta Ruth (Coward, 1979: 127). Estas victorias individuales redundan en la supremacía de los fantasmas, quienes pueden controlar incluso los pensamientos de los personajes, infundirles miedo y sumirlos en el desconcierto de no poder distinguir entre lo fantástico y lo real. En esta tensión se ubica, según Todorov, la esencia de lo fantástico: “Lo fantástico es la duda causada en un ser que sin conocer más que las leyes naturales, está frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural. El concepto de lo fantástico se define entonces a partir de su relación con lo real” (Todorov, 1970: 24).

Además, los muertos poseen ciertos privilegios frente a los vivos. Pueden ponerles a prueba sin miedo a ser descubiertos, mofarse de ellos alterando las leyes de la física al mover objetos por mero capricho o ver y escuchar sin ser vistos. Por ejemplo, durante los tres meses que lleva observándoles de incógnito, Pepe ha conseguido comprobar los “desaguisados” de Damiana en la cocina. Las entradas y salidas de Elvira demuestran que tiene una especial clarividencia, dado que entra en escena justo cuando se la invoca (Coward, 1979: 61) o al verse en peligro (por ejemplo, cuando Madame Arcati le ofrece a Charles la posibilidad de llevar a cabo un experimento para deshacerse de ella (Coward, 1979: 101). A pesar de su apariencia humana, los *revenants* poseen una mayor capacidad de movimientos. Elvira hace su aparición a través de una ventana cerrada, burlando así el espacio escénico. El juego de las luces también se une a estos efectos. En el caso de *Un marido de ida y vuelta*, Pepe utiliza estos “recursos” sobrenaturales para evitar el contacto entre Leticia y Paco, que se queja de la imposibilidad de tocar a su mujer desde hace tres meses. Además, llevan una vida sin sufrimientos ni obligaciones en el más allá. Según indica Elvira, allí se organizan juegos y todos intentan en-

²¹ Este posible final también se encuentra esbozado en la pieza de Jardiel, cuando Etelvina aconseja a Leticia que haga rabiar a los dos esposos (Jardiel Poncela, 1973: 229).

tretenarse, aunque a un carácter tan inquieto como el suyo este tipo de diversión le viene corto.

A pesar de ser, en principio, elementos perturbadores, los espectros son progresivamente tratados con normalidad. Es, precisamente, Paco el primero que sospecha que Pepe ha podido ser el causante de las alteraciones en la casa. Por eso no es de extrañar que su materialización no le suponga una alteración especial. Le trata con familiaridad, dejándose llevar por su juego de venganza, y trata de evitar su contacto con Leticia al igual que Pepe hace a su vez con él. A pesar de todo, Pepe consigue recuperar a su mujer, que se confiesa enamorada del espectro, por lo cual Gracia espeta con dureza: “Pero mujer, ¿hasta que se ha muerto no has comprendido que le querías? Sigues tan absurda como siempre” (Jardiel Poncela, 1973: 230). Y cuando sale huyendo para darse a la muerte, Pepe aconseja a Gracia que le diga a Paco que le gusta para poder seducirle.

La integración de los fantasmas en la vida diaria es también común en el caso de *Blithe Spirit*. Charles incluso lleva a Elvira al cine y hasta Folkestone para visitar a unos amigos. De hecho, cuando la ve por primera vez, la presenta a Ruth con toda naturalidad. Además, por la forma en que evolucionan los personajes se puede deducir que Elvira se queda bastante tiempo en casa de los Condomine. Esto provoca que el significado del término “home” sea ambiguo en su caso, pues, mientras que, para ella, su hogar es la casa Condomine, Charles considera que está en el terreno astral. Tanto Elvira como Ruth se sienten legítimamente señoras de la casa, enzarzándose así en una disputa a la que finalmente encuentran una solución demoledora. Charles decide huir y las dos destruyen la casa, simbolizando la caída del hogar y rompiendo todo vínculo con este hombre que las ha enfrentado. Así pues, las dos unen fuerzas para culminar en la separación eterna respecto a su marido. La escena final de *Un marido...* concluye tajantemente el asunto de la superioridad de los muertos: Leticia y Pepe aparecen sin ser vistos y causan el caos final entre los sirvientes durante el duelo. Como reza en la acotación, “en medio del cuadro de desolación, aparecen [...] felices y contentos”²² (Jardiel Poncela, 1973: 239).

Por todos estos motivos, el rol determinante que se adjudica a los fantasmas resulta ciertamente iconoclasta: “el atrevimiento de Jardiel lleva a hacer de este fantasma el protagonista de la trama, cuando siempre antes los espectros solían ser personajes episódicos” (Gallud Jardiel, 2011: 139). De hecho, el título inicial de la pieza era *Lo que le ocurrió a Pepe después de muerto*, y el autor sólo decidió cambiarlo por sugerencia de una amiga que lo veía demasiado macabro. Lejos de lo que podría parecer, este rol dominante de los seres de ultratumba no resulta lejano al de los aparecidos en la tragedia. Si tomamos como ejemplo a Hamlet, la aparición de su padre también rompe los esquemas del joven príncipe de Dinamarca, y altera el curso de su historia a cada nuevo mensaje que le lanza, pero este argumento, que en la tragedia se caracteriza como tenible y sobrecogedor, aquí se convierte en lúdico y burlesco.

El dominio de los fantasmas opera a un doble nivel en las obras de Jardiel y Coward. Primero está la propia obra, donde hay personajes que conocen antes o después la incómoda presencia y reaccionan de distinta manera, aunque todos resultan sometidos a la voluntad de este ser extraordinario que va a actuar respecto a ellos

²² Esta asociación antagónica de la muerte y la alegría es recurrente a lo largo de la pieza.

como un *deus ex machina*²³. Por otra parte, el espectador contempla toda la acción desde un punto de vista privilegiado, lo cual le permite reír ante el equívoco y los embrollos constantes que la presencia del aparecido provoca, de tal modo que este también se granjea su simpatía. Aún es más, el espectador es el que se siempre sonríe ante los sentimientos tan extremos (desde el pavor hasta la complicidad) que puede provocar la inquietante presencia en el hogar de estos dos matrimonios. Por esta razón, hago extensible a *Blithe Spirit* la aseveración que Marquerie hizo sobre la obra de Jardiel, pues las dos resultan ser

Obras [...] que encajan como en un molde exacto en este concepto donde se define el “hinterland” imaginario de la escena como la frontera del mundo irreal y fantasmagórico donde arde la lumbre del ensueño y exhala su fragancia lo imaginario (1943: 18).

En definitiva, los efectos finales de estos elementos sobrenaturales resultan positivos, con lo cual los enredos quedan resueltos y el orden perdido, restaurado. La muerte de Leticia, a pesar de sumir a todos los personajes en el asombro y la tristeza, une finalmente a los dos protagonistas en una hipotética felicidad eterna.²⁴ Esta felicidad dentro del plano astral es evidente sólo a los espectadores, que tienen acceso a la contemplación de estos fenómenos paralelos. El espectador asiste a la felicidad de los enamorados, con lo que la muerte se torna finalmente deseable. *Blithe Spirit* concluye con la supremacía de los personajes femeninos que han conseguido subyugar la voluntad del marido, logrando desvincularse del hogar y alcanzando una libertad eterna. Si el resultado en esta obra es la muerte del amor, también es el nacimiento a una nueva vida, que concierne tanto a los personajes terrenales como a los sobrenaturales en el plano supranatural de la existencia.

4. Conclusiones

Como se ha advertido en el análisis anterior, las dos obras que aquí he traído a colación están interrelacionadas por su común síntesis de lo cómico y lo trascendental al relatar las peripecias de un matrimonio sorprendido por la súbita manifestación de la expareja de uno de ellos. Lo sobrenatural penetra así en el ámbito de lo cotidiano, donde se asienta y se asimila progresivamente. De este modo se ha producido una explotación de recursos propios de lo fantástico exterior (personajes y temas) que son subvertidos desde un ingenioso humorismo de lo inverosímil. Esta subversión de aspectos fantásticos inscritos en parámetros cotidianos ha sido también retomada por otros dramaturgos, como Alan Ayckbourn en *Invisible Friends* (1989), acortando así las distancias que separan —en teoría— los géneros “mayores” de los “menores”, y demostrando que este tipo de elementos son permeables a diferentes formas dramáticas.

En este trabajo se ha examinado la visión de la muerte en *Un marido de ida y vuelta* y *Blithe Spirit* según lo grotesco, lo estereotípico y lo trascendental. He traza-

²³ Lo mismo ocurre con la protagonista de *Diana está comunicando* (1960) en la obra de López Rubio.

²⁴ Sin embargo, el verdadero triunfador es el hombre, ya que la mujer aparece fuertemente estereotipada como un ser frívolo e inconsistente.

do una línea evolutiva en el tratamiento de los fenómenos paranormales por parte de los personajes de estas obras, tanto terrenales como etéreos, desde el escepticismo hasta la habitualidad, para concluir con la visión privilegiada del más allá y la supremacía de los muertos sobre los vivos. He incidido en la transformación psicológica de los *revenants*, que, o bien han purgado sus defectos (en el caso de Pepe), o bien han definido más su carácter (Elvira), lo cual les lleva a convertirse, en ambos casos, en los auténticos triunfadores de estas obras.

A través de la risa y el equívoco, el enredo y la sorpresa, la desmitificación del trance final y la superación de *clichés* y estereotipos acerca del misterio de lo sobrenatural, la muerte se torna finalmente deseable, por lo que estas obras ofrecen un teatro de humor y de ingenio en el que interesa, según Eduardo Haro, el hecho de “la repetición, el regreso del pasado y la congelación y descongelación de algo que fue vivo y ardiente” (1982). No importa que la reactivación de la llama amorosa implique poner en escena una bigamia astral que provoca la risa, porque desde el humor no sólo se trivializa la muerte, sino también el adulterio, la poligamia y los triángulos amorosos, de tal forma que los elementos fantásticos terminan adaptándose a un teatro de lo hiperbólico, lo grotesco y lo inverosímil. De este modo, encontramos asuntos serios matizados con tintes burlones y satíricos, que son la esencia propia de este tipo de comedia, cuyos protagonistas resultan volátiles y caricaturescos, todo lo cual está en consonancia con la opinión de Pío Baroja, quien definió el humorismo como “lo cómico serio, lo trivial transcendental, la risa triste filosófica y cósmica” (1919: 59). Plagiadas o no, ambas obras han sabido explotarlo.

Obras citadas

- Baroja, Pío, *La caverna del humorismo*, Madrid, Rafael Caro Reggio, 1919.
- Besó Portales, César, “El tema del marido dado por muerto que reaparece, en cuatro obras de la posguerra española”, *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 13 (2007). Acceso el 10 de agosto de 2015. <https://www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/estudios_D_maridosmuertos.htm>
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Carabias, Josefina, “Jardiel Poncela ‘trajo las gallinas’”, *ABC*, 12 de abril de 1952, pp. 15-17.
- Conde Guerri, María José, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- , *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)*, Zaragoza, Caja de AhoTos y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.
- , “La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Enrique Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 79-99.
- Cornish, Roger, y Violet Ketels, “General Introduction”, *Landmarks of Modern British Drama: The Plays of the Sixties*, London, Methuen, 1985, pp. vii-xxxvi.
- Coward, Noel (1941), *Blithe Spirit: An Improbable Farce in Three Acts*. London, Methuen, 1979.
- David Ley, Charles, *Teatro inglés contemporáneo: 1937-1953*, Madrid, Aguilar, 1970.
- Day, Barry (ed.), *The Letters of Noel Coward*, Bloomsbury, London, 2007.
- Escudero, Carmen, *Nueva aproximación a la dramaturgia de Jardiel Poncela*, Murcia, Universidad de Murcia, 1981.

- Flórez, Rafael, “Enrique Jardiel Poncela desde la perspectiva de un biógrafo”, *Centro Virtual Cervantes*, acceso el 23 de agosto de 2015. <<http://cvc.cervantes.es/actcult/jardiel/escrito/alfaunque.htm>>
- Gallud Jardiel, Enrique, *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- , *Enrique Jardiel Poncela. La ajetreada vida de un maestro del humor*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- Garrido, Antonio, “Consideraciones críticas sobre *La Tournée de Dios*”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Enrique Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor. Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 271-285.
- Haro Tecglen, Eduardo, “En busca del tiempo perdido, ‘Un espíritu burlón’”. *El País*, 23 de enero de 1982, acceso el 26 de agosto de 2015. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/busca/tiempo/perdido/elpepicul/19820123elpepicul_13/Tes/>
- Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Jardiel Poncela, Enrique (1939), “Un marido de ida y vuelta”, en *Angelina o El honor de un brigadier: un drama en 1880*, y *Un marido de ida y vuelta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 129-239.
- London, John, *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre 1939-1963*, Leeds, W.S. Maney & Son Ltd, Modern Humanities Research Association, 1997.
- Marquerie, Alfredo, *El teatro de Jardiel Poncela*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1943.
- McKay, Douglas, *Enrique Jardiel Poncela*. Nueva York, Twayne Publishers, 1997.
- Mihura, Miguel, “Carta de Enrique Jardiel Poncela a Miguel Mihura (diciembre de 1928)”, en José Antonio Llera (ed.), *Epistolario selecto de Fuenterrabía (1928-1977)*, Valencia de la Concepción, Espuela de Plata, 2007, pp. 70-78.
- Rodríguez Richart, José, “Entre renovación y tradición: Direcciones principales del teatro español actual”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 344 (1965), pp. 383-416.
- Seaver, Paul, “Medical Merriment in the Works of Enrique Jardiel Poncela”, *Humor: International Journal of Humor Research*, 18, 3 (2005), pp. 299-335.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós, 1970.