

LABICHE: DEL VAUDEVILLE A LA PESADILLA

Juli Leal
Universidad de Valencia

El caso del teatro de Eugène Labiche y la reivindicación actual de su teatro en los últimos veinte años sobre todo a partir de las escenificaciones realizadas por Patrice Chéreau, Vincent, Stein o Lassalle, directores surgidos al amparo del *Mai 68*, se nos revela como un caso paradigmático y apasionante para subrayar una cuestión candente: ¿Cómo aproximarse al texto teatral única y exclusivamente desde el punto de vista “literario”? Más aún, como siguiente paso: cuáles son los requisitos para que un texto se considere “literariamente” hablando digno de ser incluido en un manual o considerado de calidad? Quizà ha llegado la hora de reivindicar una tajante renovación de métodos y coceptos para establecer la necesidad de nuevos prismas para relacionar al lector o estudiante contemporáneo con el texto. Porqué reducir el estudio de un género a una selección de nombres elegidos arbitrariamente? Complejas preguntas de las que planteo la urgencia como enseñante y como profesional del teatro , ya que vivimos un presente de búsqueda de respuestas. Porque lo que sí es cierto es que los criterios aducidos se han revelado cuanto menos relativos o contradictorios al no pretender romper tabues todavía vigentes. Añadamos las tendencias actuales de considerar el texto teatral como una parte de la práctica escénica, y no como un hecho literario. Habría pues que tener en cuenta ambos factores para ser lo más ecuanimes posible para una valoración objetiva. Y en este punto el caso de Labiche es altamente revelador. ¿Cómo justificar el olvido de nuestro autor como alguien significativo, cuando autores “consagrados” posteriormente como Anouilh o Guitry le consideran uno de los maestros? ¿Porqué hoy algunos autores de vanguardia han quedado superados por el academicismo excesivamente críptico de sus textos y los directores y el público reivindican a nuestro clásico y tradicionalmente considerado un simple conservador-vaudevilliste?

Veamos, primero, desde el punto de vista “literario” Un texto como *Un Chapeau de Paille d'Italie* no ha obtenido el rango de publicable en la colección de Poche hasta 1994 Nos referimos a una edición crítica, profundizada. ¿Porqué sigue Labiche, como tantos otros - Feydeau, o Hennequin, por ejemplo - siendo un ignorado en los manuales más utilizados? Las ediciones de bolsillo con prólogos y análisis a cargo de especialistas datan como mínimo de finales de los 80, y aun limitadas a los mismos títulos. Ocurre, que , desde el punto de vista literario , *Un chapeau de paille...* o *Le Voyage de Monsieur Perrichon* han sido consideradas como “de risa” Y lo cómico, o lo popular, en general, hasta ahora, ha debido pagar el favor del público y su comercialidad, con el via crucis de la etiqueta de “menor “. O no estamos asistiendo hoy - más vale tarde que nunca - a la reivindicación de Alexandre Dumas?

Sorprende además, en el caso del teatro de Labiche, que la obstinación de esta etiqueta ha perdurado a despecho de otra realidad, inherente en su caso a su supervivencia: la vida escénica del texto, que ha conocido un arrolladora respuesta de público y crítica. Lo que reafirma la vigencia de las palabras de Henri Gidel:

“Certains contemporains de Labiche, et notamment bon nombre d’écrivains n’appréciaient guère les vaudevilles parce qu’ils ne semblaient pas assez “littéraires”, parce qu’ils n’étaient guère “écrits”¹

Labiche triunfa durante el Segundo Imperio con un teatro basado en la inspiración directa de la realidad. Y, si literariamente no pretende equipararse con los grandes creadores de estilo o fórmula - la llamada “pièce bien faite” de Scribe su teatro, su propia fórmula hoy, se revela paradójicamente llena de frescura y espontaneidad, precisamente por la falta de pretensiones.

“Et c’est précisément cette particularité qui a, pour una bonne part, permis la survie du théâtre de Labiche. Il reste parfaitement lisible cent cinquante ans après sa création, contrairement à celui d’un Augier ou d’un Dumas fils, par exemple. S’il est bien vrai que l’auteur n’a pas un style qui lui soit propre, c’est tout simplement parce qu’il a celui de ses personnages: peu de discours construits, peu de tirades, un dialogue vif. Et si l’on rencontre des images, elles ne sont là que mieux caractériser tel ou tel de ses héros, ou provoquer un effet plaisant”²

Y como, a fin de cuentas, también tratamos de reivindicar un lugar digno para lo “Plaisant” en la literatura y en el espectáculo, reflexionemos que, si bien es difícil - Anne Ubersfeld dixit - “lire le texte de théâtre comme un objet littéraire”³ algunos estudios posteriores, se han esforzado notablemente en proponer criterios más objetivos tanto sociológicos como técnicos a la hora de analizar el texto teatral, una vez superados los límites impuestos por la pretendida imposición de los criterios estructuralistas para el análisis del texto de teatro, lo que lleva a Guy Dumur a afirmar en 1977 a propósito de Lire le théâtre, ensayo que rompe con los presupuestos analíticos anteriores

“Anne Ubersfeld est l’une de ces sémiologistes qui partagent leur vie entre Jakobson, Greimas, et les scènes parisiennes. Le résultat est un peu terrifiant. En principe, *Lire le Théâtre*, publiée aux Editions sociales, dans une collection qui a pourtant pour titre Les classiques du Peuple, veut démontrer la différence qui existe entre le théâtre écrit et le théâtre joué.. (...) Que faire de tous ces “actantes,

Un Chapeau de Paille d'Italie, Eugène Labiche. Livre de Poche, Préface Henri Gidel. Paris, 1994. p. 26.

² Op. Cit. p. 26.

³ UBERSFELD, ANNE. *Lire le Théâtre*. Paris, 1977. Ed. du Peuple. p. 7.

lexèmes, oxymores, syntagmes nominals, synecdoque, de ces charmes" iconiques? (...)

L'exemple choisi: *Les Fausses Confidences*, de Marivaux. Pauvres étudiants!"⁴

La respuesta de Ubersfeld será una reflexión llamada "L'École du Spectateur" y artículos posteriores donde evidencia la necesidad de otro tipo de criterio para la obra literaria que tiene como fin no sólo la impresión o reconocimiento intelectual, sino la realización práctica. Como el caso que nos ocupa, entre otros muchos.

La propuesta de Labiche, una vez se profundiza en su mundo y en su obra, resulta apasionante por ese doble sentido. Como todo autor contemporáneo que se precie, la huella de *Chatterton* y la moda de 1830 del drama romántico pesaran sobre nuestro buen viviente autor como un complejo permanente. El hecho de integrarse en el lenguaje de lo cómico y de lo comercial provocan un menosprecio de sí mismo que va cobrando nuevo tinte con la evolución de lo que llamaríamos oficio. 1851 es el año de *Un Chapeau de Paille d'Italie*, vaudeville con canciones por el que ni el propio empresario del teatro daba un céntimo. Que Labiche comunicaba con el público estaba claro. Que había dado en la diana de lo que debía ser la obra corta incisiva y brillante partiendo del burgués del momento era cosa sabida. Pero el director del teatro ante aquella locura en cinco actos, donde lo cotidiano alterna con lo absurdo, con la demolición del sistema establecido en clave de farsa delirante, opta por desaparecer. El resultado es el siguiente: el propio Labiche dirige su obra, y será representada durante casi un año consecutivo. El Palais Royal, Labiche, y la opereta de Offenbach serán tan necesarios como Balzac o Zola para tener testimonios de primera mano sobre la sociedad del momento. Es decir sobre cómo era y no quería ser vista la sociedad del momento. Y se inaugura una comicidad que cada vez se basará más en el famoso "Rire jaune" El espectador reirá complacido de lo que cree ser una crítica al vecino de al lado.

Y, volviendo a Gidel, esos textos conservan hoy una pasmosa frescura. Y lo que es más, siendo justos. Una complejidad técnica que propone alguien que tomando conciencia progresiva de su oficio a partir de la praxis.

Labiche, burgués conservador ve frustrados sus sueños de político, de autor "serio", y se conforma con lo que él cree una producción menor en cuanto que no accederá nunca al olimpo de la Comédie Française. Pero esa es otra historia.

El periplo iniciado por el famoso sombrero de Florencia comido por un caballo, símbolo de la infidelidad conyugal y social alzaría proporciones que producirán obras maestras. Los artículos críticos de Zola en *Le Bien Public* o *L'Avenir National*, comentando la producción de Labiche con matices que sorprenden a nuestro dramaturgo ocasionan una correspondencia entre ambos que demuestra cómo Labiche comienza a tomar conciencia de que, aunque se escriba por encargo, o para actores

⁴ DUMUR, GUY. "L'Oeil en Couliasses". *Le Nouvel Observateur*. Paris, 1977. n° 649.

determinados, o contra reloj, de lo que sabían mucho sus admirados contemporáneos, una dramaturgia basada en lo cómico puede ser digna de las alabanzas de un Flaubert, o de una George Sand, cuando no del mismo Francisque Sarcey, el temido crítico. Así pues, sin olvidar títulos memorables de la primera época, eligiendo un corpus de quince obras del período comprendido entre 1851 hasta 1877, encontraríamos un inagotable muestrario de riqueza literaria y de carpintería escénica que, a despecho del desprecio que pesó sobre este tipo de teatro desde finales siglo hasta los años 60, propone una reflexión sobre el hombre moderno de una actualidad inquietante. La técnica de Labiche, pues, se apoyaría en primer lugar en el lenguaje, y en la riqueza de sus invenciones. Lo artesanal, el oficio, la urgencia de la demanda, la angustia de mantener la taquilla, producen un equilibrio fecundo en la incidencia indisoluble texto-representación y la realidad posterior del montaje.

Convengamos pues en que los recursos escénicos, invenciones, técnica del desenlace ambiguo, ritmo frenético, son propuestas escénicas que se apoyan indisolublemente en un lenguaje que explota los recursos de la comicidad hasta proponer una visión deshumanizada de los personajes. Y todo esto, sólo en la parte de Labiche que pueda ser considerada como “literaria” o susceptible de ser conocida por la lectura, donde encontramos ya una serie de valores como los señalados por Felicien Marceau:

“Je tiens que rien n’est aussi comique que la vérité et rien autant que le comique ne la fait apparaître. Ce n’est pas malgré leur comique que les personnages de Labiche sont vrais et d’une vérité souvent si redoutable. C’est en raison de leur comique, dans la mesure où ils sont comiques. Vrais parce que comiques, et comiques, parce vrais. Le comique est ici tout ensemble le resultat et la méthode. La méthode dont se sert Labiche pour atrapper la ressemblance, pour saisir la vérité d’un caractère, la définir, la souligner, l’éclairer...”⁵

El mejor aliado de Labiche para conseguir la fórmula tan diáfana analizada por Marceau es el lenguaje. Sin tener que recurrir a coartadas tan manidas y tópicas como la amargura implícita en la risa, y, Labiche consigue una comicidad que pulveriza lo verosímil hasta convertir a su héroe en antihéroe, y hasta convertir lo cómico en análisis temático.

La comicidad verbal comienza por el nombre de los personajes, injertando prefijos y sufijos connotativos y construyendo nombres propios que aluden a la personalidad: Ej. claro sería Fadinard, indicando la falta de carácter del protagonista del *Chapeau de paille*. Otras muestras serían Colladan, el dentista de *La Cagnotte*, Bouchencoeur, Folleville, Blanche, Mme Grosminet o Champbaudet. Otro recurso es la animalización, así el cortejo de la boda el “Chapeau” es como “un cortège de fourmis”, Noancourt recuerda a su yerno a “un Porc-épic” etc., consiguiendo un efecto similar al

⁵ MARCEAU, F. Prólogo. E. Labiche, *Oeuvres Complètes*. Ed. Au Club de l’Honnête Homme, Paris, 1968. T. VII, p. IX.

de las acuarelas de su contemporáneo Daumier, quien a su vez se inspira de los personajes de Labiche.

El lenguaje se rebela al personaje expuesto a situaciones impropias, donde la repetición, el contraste, o el eufemismo provocan la risa, y subrayan el ridículo de una clase que se pretende culta y es vulgar, que se desea segura y es víctima de la religión del dinero. El absurdo que se desprende anuncia el surrealismo de la comicidad del cine americano clásico, tomando como referente el “nonsense” particular de Groucho Marx, sin ir más lejos. René Clair quien lleva al cine *Chapeau de Paille d'Italie* dirá

“C'est le sens de l'absurde qui lui inspire tant de répliques où brille la logique de la déraison...”⁶

Veamos algún ejemplo

“Pardonnez à mon émotion ...j'ai un soulier qui me blesse...”⁷

dice compungido un personaje del Chapeau. En *29° à l'Ombre*, Piget, el falso, el pedante de provincias dice para impresionar:

Piget: “Ce n'est pas pour me vanter, mais il fait joliment chaud aujourd'hui”⁸

La hilaridad del contraste entre causa - efecto, al intercalar una idea absurda en un molde lógico, como diría Bresson, subraya el clima de artificio proponiendo un estado constante de delirio verbal

Armand: “Tiens! il est sourd notre correspondant! C'est donc pourquoi il ne répond jamais à nos lettres!”⁹

La parodia de la sentencia o el tono solemne al decir una insensatez son otros de los recursos constantes

Daniel: “L'Ingratitude est une variété de l'orgueil (...) C'est l'indépendance du coeur a dit un aimable philosophe. Or, Monsieur Perrichon est le carrossier le plus indépendant de toute la carrosserie française”¹⁰

⁶ CLAIR, RENÉ. Prólogo. *Obras Completas* de Labiche. Op. cit. Paris, 1968, T.3. P. VII

⁷ E. LABICHE. *Un Chapeau de Paille d'Italie*. Op. Cit. A. I. Esc. IV. T. III. p. 80.

⁸ E. LABICHE. *29° à l'Ombre*. Op. cit. A.I, p. 54. T. VIII.

⁹ E. LABICHE. *Le Voyage de Monsieur Perrichon*. Op. Cit. A. II, Esc. V, T. V, p. 335.

¹⁰ E. LABICHE. Op. Cit. A IV, esc. VIII, p. 349. Tomo V.

La mezcla onomatopéyica de palabras, aun a costa de inventar las palabras, el equívoco sobre el sentido real y el figurado acentúan el efecto sorpresa. A estos recursos, que aquí sólo citamos como ejemplos someros, aun cuando serían motivo de un exhaustivo y divertido estudio, añadamos la parodia, el doble significado del discurso, la sátira del engolamiento por ejemplo el uso repentino del “récit” de Théràmène de Phèdre, los coros que hay que recitar con música de Verdi o Meyerbeer, o la mezcla de registros subvierten la falsa trascendencia de la conducta subvertida. Veamos un ejemplo de *La Station Champbaudet*. En el acto III, escena XI, la viuda Champbaudet ha descubierto que Tacarel, el joven arquitecto de sus amores, sólo la visitaba para utilizar su piso como “Station” de camino antes se subir a ver a su amante. Las claves: él tocaba la trompeta y su amante debía contestarle al piano “J’ai du bon tabac” si el camino está libre, y “Marie trempe ton pain” si el marido está aún en casa. Champbaudet, enloquecida por el dolor y por la frecuencia de las canciones reprocha:

Mme. Champbaudet: (Marchant à lui en lui saisissant le poignet)
 “Monsieur... Que penseriez-vous d’un polisson qui, sous prétexte de mausolée, viendrait allumer l’incendie dans le coeur d’une pauvre veuve sans défiance?...”¹¹

Sin extendernos más en ejemplos dada la dificultad de la selección en virtud de su rotundidad, llamaremos la atención sobre un punto, y es que, a partir de la progresiva decepción política de Labiche, el espectador medio al que dedica su teatro le parece, tal como refleja en su correspondencia, cada vez más mezquino. Las críticas cada vez más profundas a su teatro, su correspondencia con Zola, le incitan a depurar su estilo. Así, los hallazgos cómicos, las audacias argumentales y la originalidad de sus planteamientos escénicos se basarán más en todo aquello que subraye su progresivo desdén por el modelo retratado. Lo cómico servirá de apoyo a la dimensión temática, que cada vez es más desolada. El desoncierto, la fanfarroanería, la miseria, la crueldad de las relaciones, van desfilando en una serie de obras llamadas ya “comédies” retratando con acidez a las solteronas, las viudas fogosas, las mujeres infieles, los maridos cínicos, y toda una galería de personajes que hasta ese momento sólo han alcanzado la categoría de secundarios. El contexto: la rutina. El pánico a la pobreza se materializa en la transacción matrimonial al precio que sea. Todos los recursos anteriormente expuestos se hiperbolizan con la redundancia, la repetición, y lo real como cómico:

En *Le Point de Mire*, obra definida por Philippe Soupault como una de las más incisivas del repertorio francés, los Carbonel reciben sucesivamente la visita de los Pérugin, y después la de los Césénas :

¹¹ E. LABICHE. *La Station Champbaudet*. A. III. Esc. XI. p. 110. Tomo VI.

(Il se passe un temps sans parler. Duplan se mouche avec fracas)
 “MME CARBONEL: Chère amie Que vous êtes bonne d’être venue me voir
 MME PERUGIN: Nous avons pris une voiture toute à l’heure... Il fait un temps épouvantable .
 MME CARBONEL: Oh! Épouvantable!
 PERUGIN: Épouvantable!
 M.CARBONEL: É-pou-van-ta-ble!
 DUPLAN: Si c’est pour se dire cela qu’ils prennent un jour!
 MME PERUGIN: Quel hiver!
 CARBONEL: Affreux!
 PERUGIN: Du vent, de la pluie, de la neige...
 CARBONEL: De la neige, de la pluie, du vent...”

En la escena siguiente ,con la llegada de M. Césénas:

“CARBONEL (Debout, derrière le canapé) Peut-on vous offrir quelque chose ?
 CESENAS: Merci! Le fait est que nous jouissons d’un temps déplorable!
 MME PERUGIN: Nous le disions tout à l’heure!
 CESENAS: Du vent, de la pluie, de la neige.
 CARBONEL: De la neige, de la pluie, du vent!
 DUPLAN: (à part) Ils vont recommencer!¹²

Escena que refleja la vacuidad y la rutina de manera irónica al decodificar el ceremonial. El lector avisado reconocerá sin esfuerzo escenas semejantes en *La Cantatrice Chauve* de Ionesco, sin ir más lejos. Labiche evoluciona su técnica cerando cada vez más el cerco al que somete al personaje, convirtiendo al foyer burgués del II Imperio símbolo de la seguridad en una especie de infierno doméstico donde el matrimonio y la familia son los principales enemigos del personaje central sin control ni oral ni físico. Labiche dejará constancia de ello en el uso particular de los desenlaces, prueba de fuego del género cómico. A partir de su *Perrichon* (1870), la bajada a los infiernos de la “marmite” y el “guéridon” conocerá una serie de finales insólitos por el doble sentido, cuando no por lo abiertamente provocativos, hasta llegar a su última comedia *La Clé* (1877). Citemos títulos como *L’affaire de la rue de Lourcine*, *La Cagnotte* o *Le Prix Martin*, entre otros.

¹² E. LABICHE. *La Poudre aux Yeux*. A. I, Esc. I p. 336-7. Tomo VI.

Como epílogo, atemos los cabos de nuestra reflexión con una referencia obligada - y aclaratoria - a la cuestión escénica.

En 1877, tras fracasar por segunda vez con su comedia *La Cigale chez les Fourmis* en el ilustre Français, Labiche estrena su última obra, *La Clé* en el escenario que le encumbró, el del Palais Royal. Pero, después del desastre de 1870, ni Labiche es el mismo, ni el público tampoco. Y así, mientras se reponen sus viejos éxitos, *La Clé* es considerada excesivamente audaz y sórdida, con excepción de la crítica especializada. Labiche da por concluida su carrera.

La trayectoria triunfal de finales del 800 se verá eclipsada en el 900 por la de su discípulo Feydeau, que deja el vaudeville donde su maestro lo dejó: en las puertas del infierno conyugal. Relegado a la categoría de simple “amuseur”, junto con un sinfín de autores más, representativos sin embargo del interés del público mayoritario, se conocen esporádicas reposiciones, siguiendo más o menos los cánones de escenificación tradicionales. *La Clé* será representada de nuevo en 1986-87 por el prestigioso “metteur en scène” Jacques Lassalle y su compañía del Théâtre de Strasbourg. El espectáculo es aclamado, da la vuelta a toda a Francia y conoce un gran éxito en París. Curioso detalle, en la mayoría de las críticas obtenidas por el espectáculo, gentilmente cedidas por el Teatro de Strasbourg, se repite una palabra con frecuencia: “Cauchemar” Se habla de identificación entre el “metteur en scène” contemporáneo y el autor, ambos “démoralisés” Se recupera en la memoria crítica que ya Orson Welles en 1936 monta *Horse eats Hat* “ (*Chapeau de paille...*) como homenaje al surrealismo crítico, que Baty en 1938 montará la misma obra con fines vanguardistas. Pero, en realidad, el montaje de Lassalle de *La Clé* es un hito más en la recuperación de los textos de Labiche que comenzaría con el redescubrimiento de Patrice Chéreau de un autor que reconoce como mucho más vigente que muchos actuales en su montaje de 1966 de *L’Affaire de la Rue de Lourcine*. El espectáculo es saludado por la crítica. Los espectadores descubren a un autor de quien sólo sonaban ecos del viejo vaudevilliste de *Patronage*. Seguirán el éxito europeo de Peter Stein y *La Cagnotte* en 1968. Con *La Clé* se hace justicia a la última tentativa de Labiche. Pero, no nos engañemos. Si esta pléyade de “metteurs en scène” consigue que Labiche hoy sea el autor francés más representado en el mundo junto con Molière, Koltès y Marivaux, es porque lo descubren en los textos, a falta de una memoria colectiva en lo escénico, dado el desprecio que Labiche y gran parte de los autores - no sólo teatrales - considerados como puramente “artesanales” o “comerciales” sufren durante los 40-60, en beneficio de la ambigua consideración de lo intelectual y/o de lo trascendental. Estamos asistiendo a un fenómeno claro: la reivindicación de lo literario con nuevos prismas. El hecho escénico tiene sus parámetros, pero, no olvidemos que una película, *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau, (1994), sobre la novela de Dumas, ha disparado la revisión de textos, y, dada la aceptación del film, de las ventas de reediciones y recuperación de títulos olvidados. Hay que rechazar de una vez el caduco baremo de “lo menor” para reivindicar lo significativo cultural y socialmente. Algunos especialistas aducirán sus razones, pero los lectores y los espectadores, que son bastantes más, también aducen las suyas. Con todos estos razonamientos, y

aprovechando la noticia del doble montaje en Valencia y Barcelona de respectivas versiones de *L'affaire de la Rue de Lourcine*, ¿no sería pues el momento de plantearse la elaboración de historias alternativas de la literatura?

