



FACULTAD DE LETRAS
GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

MIGUEL MIHURA

Y EL TEATRO DEL ABSURDO

TRABAJO FINAL DE GRADO

LAURA MASMIQUEL MARTÍ
TUTORA: MONTSERRAT ESCARTÍN GUAL
CURSO ACADÉMICO 2017-2018

All the world's a stage,
and all the men and women merely players.

As you like it, W. Shakespeare

Índice

I.	Introducción	4
II.	Teatro del absurdo europeo	7
1.	Contexto literario e histórico	7
2.	Teoría literaria.....	9
3.	Diferentes obras: diferentes características	11
3.1.	La absurdidad del lenguaje	11
3.2.	La absurdidad del comportamiento humano.....	18
III.	Teatro del absurdo español.....	21
1.	Contexto literario e histórico	21
2.	Del teatro del absurdo europeo al teatro humorístico español.....	22
3.	Autores y obras destacadas	24
IV.	Miguel Mihura.....	28
1.	Arte poética: La concepción teatral de Mihura.....	28
1.1.	Las técnicas dramáticas	28
1.2.	El estilo	30
1.3.	El concepto del humor.....	31
1.3.1.	Los recursos humorísticos	35
1.3.2	El lenguaje	37
2.	El universo dramático, temas y personajes.....	40
3.	Diferencias y similitudes entre el teatro del absurdo europeo y la dramaturgia de Miguel Mihura	43
V.	Conclusiones	48
	Bibliografía	50

I. Introducción

El término “teatro del absurdo” es una convención que abarca múltiples autores y obras europeas de mediados de siglo XX con características ideológicas y formales similares. Pero ¿quién acuñó esta etiqueta y qué trasfondo tiene?, ¿Se escribió teatro del absurdo en España?, ¿Es adecuado usar este concepto para referirse a dramaturgias tan diferentes como la de Samuel Beckett y la de Miguel Mihura?

El propósito del presente trabajo es demostrar que la dramaturgia mihuriana tiene una estética propia no identificable con el movimiento europeo conocido como teatro del absurdo. El punto de partida de este objetivo es una experiencia personal. Recuerdo que, al leer por primera vez *Tres sombreros de copa*, de Mihura, un profesor del instituto me definió la pieza como «cómica y de un humor absurdo». Unos años más tarde, ya en la universidad, una compañera me recomendó la lectura de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, también caracterizándola de tener un humor absurdo. Así, confiaba hallar en la obra de Beckett una comicidad parecida a la del autor español. La sorpresa al no encontrarla me hizo releer *Tres sombreros de copa* y me ha conducido hoy a querer exponer las diferencias entre el teatro del absurdo y la producción dramática de Miguel Mihura.

Para llevar a cabo este objetivo, lo primero que nos preguntamos es qué significado tiene el adjetivo “absurdo” aplicado al teatro. Encontramos la respuesta en *El teatro del absurdo*, de Martin Esslin.¹ Dicho estudio ha sido de especial ayuda para tener un primer contacto con la corriente del absurdo europea y con los dramaturgos y obras que la integran. También hemos querido definir el marco de dicho teatro: ¿en qué momento histórico nace?, ¿Qué relación tiene su técnica literaria con la filosofía existencialista?, ¿Cuáles son las características de la dramaturgia de Beckett, Ionesco o Pinter?, etc.

Para responder a estas cuestiones, no acudimos tan solo al ensayo de Esslin, sino también al escritor y pensador Albert Camus² y al filósofo Ludwig Wittgenstein³. Camus nos acerca al estudio de universos ficticios que crean en el lector una sensación confusa, de absurdo; mientras que Wittgenstein expone la relación del lenguaje con su

¹ Martin Esslin, *El Teatro del Absurdo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.

² Albert Camus, *Crónicas*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

³ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1988, y *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992.

entorno y cómo esta afecta a la lógica del significado. Dicha teoría filosófica se encuentra del todo relacionada con una de las características más notorias del teatro del absurdo: la imposibilidad de los personajes de comunicarse con eficacia. No obstante, adentrarse en el pensamiento del filósofo puede resultar difícil en un primer instante. En este aspecto, agradezco los consejos e indicaciones de Bernat Fernández, estudiante del Grado en Filosofía de la UdG.

La observación detallada de los recursos utilizados por Beckett en *Esperando a Godot*, por Eugène Ionesco en *Rinoceronte* o *La cantante calva*, y por Harold Pinter en *Viejos Tiempos*, evidentemente ha sido una de las fuentes más importantes para el análisis de las características de la dramaturgia del absurdo. En esta, dice Ionesco, «el hombre está perdido. Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil».⁴

No podemos afirmar, sin embargo, que las obras de Miguel Mihura se caractericen de igual modo. Para llegar a esta comparación, una vez establecido y analizado el concepto de teatro del absurdo, nuestro estudio se centra en dos aspectos: en primer lugar, exponer el panorama histórico y literario español del siglo XX, prestando especial atención a los escritores Fernando Arrabal y Jardiel Poncela; para así, en segundo lugar, centrar nuestra atención en la obra de Miguel Mihura. En este apartado, vemos el estilo, la técnica literaria y la concepción del humor de este autor, así como los temas y los personajes recurrentes, para, por último, comparar sus características con las del teatro del absurdo.

Los estudios de la historia del teatro español de Francisco Ruiz Ramón⁵ y de Vito Pandolfi⁶ han sido de suma importancia para adquirir una visión general de la dramaturgia española del siglo XX. De la misma forma, *El teatro de Miguel Mihura*⁷, de Emilio de Miguel Martínez, nos ha acompañado a lo largo del trabajo y especialmente en la última etapa.

Llegados a este punto, debemos reiterar que la tesis presentada en un inicio se puede probar. Tanto las obras del teatro del absurdo como las de Miguel Mihura generan en el espectador la risa. La diferencia principal consiste en que las primeras la

⁴ Eugène Ionesco, “Dans les armes de la Ville”, dentro de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*, núm. 20, octubre de 1957.

⁵ Francisco Ruiz, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.

⁶ Vito Pandolfi, *Història del teatre*, vol. 3, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1993.

⁷ Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

consiguen a través del desconcierto, de una comunicación deficiente entre personajes que esconde una dura crítica a la sociedad del momento, mientras que las segundas la obtienen de forma amable, a través de la empatía del público hacia unos personajes ridículos pero comprensibles y carismáticos, que viven en una atmosfera alejada de la realidad contemporánea a Mihura.

Por último, debo precisar que la dificultad más grande de este trabajo ha sido ahondar en conceptos, obras o autores que anteriormente desconocía, como es el caso de Wittgenstein o Ionesco. La impaciencia por adquirir este nuevo saber a veces ha provocado omisiones o errores, que posteriormente han sido corregidos. Realizar un estudio comparativo extenso también ha sido novedoso para mí y ha conllevado cierta complejidad. No obstante, es precisamente el ansia de llevar a cabo este objetivo uno de los motivos que dan razón de ser al presente estudio.

En este sentido, quiero agradecer el constante apoyo y profesionalidad de mi tutora, Montserrat Escartín, que ha dedicado un tiempo inestimable a este trabajo. Gracias también a mi familia y a Ferran por escucharme hablar durante horas y horas de teatro.

II. Teatro del absurdo europeo

1. Contexto literario e histórico

El crítico literario húngaro Martin Esslin (1918-2002) es el responsable del concepto de teatro del absurdo, etiqueta con la que titula su libro, publicado en 1962,⁸ donde explica el concepto y sus términos de uso. Otros estudiosos etiquetaron también este teatro: Wellwarth lo definió como protesta y paradoja y Jacquard como teatro irrisorio.⁹ También se denominó nuevo teatro y la crítica más conservadora lo tachó de antiteatro. Pero fue el término “absurdo”, que unos años antes se aplicó a la filosofía de Camus y Sartre, el que hizo fortuna.

“Absurdo”, según el diccionario de la Real Academia Española, significa «Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido». También en el DRAE (23ª) encontramos las acepciones «Extravagante, irregular», «Chocante, contradictorio» y «Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado». Según Esslin, sin embargo, en un marco teatral, “absurdo” no es un simple adjetivo peyorativo ante una obra artística que se sale de la idea convencional del teatro en su época, ni tampoco manifiesta lo ridículo que resulta el teatro de Samuel Beckett o Eugène Ionesco, así como hacían muchos de los críticos de su época; sino que quiere demostrar que esta dramaturgia generaba extrañamiento a un público acostumbrado al teatro de Boulevard.

En contraposición a las representaciones burguesas de inicios del siglo XX, creado para entretener y divertir al público, el teatro del absurdo se caracteriza por su profundidad, por su visión del mundo en relación a su sinsentido. Si bien mantiene una conexión con el teatro existencialista a causa de la voluntad de crítica de la sociedad de los años 1940-1950, los existencialistas presentan la irracionalidad de la condición humana con un razonamiento lúcido y lógico, mientras que la dramaturgia del absurdo hace lo posible por ofrecernos esta misma idea mediante el abandono de las convenciones tradicionales y el razonamiento discursivo. De este modo, Esslin considera que dicho teatro tiene la misma idea de “absurdo” que los existencialistas, pero que cada tendencia elige mecanismos distintos para expresarla.

⁸ Martin Esslin, *El Teatro del Absurdo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966.

⁹ César Oliva y Francisco Torres, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Editorial Cátedra, 2003, p. 212.

El escritor francés Albert Camus (1913-1960) es mencionado en *El Teatro del Absurdo* como un referente del existencialismo.¹⁰ Camus reflexiona sobre la absurdidad o contradicción de la Humanidad, que se basa en rechazar el mundo tal y como es, pero que no hace nada para cambiarlo. Así, el “absurdo”, más que un concepto filosófico, es una sensibilidad que puede encontrarse en la sociedad europea del siglo XX, un siglo de guerras y de constantes cambios.

Ejemplo claro de esta sensibilidad del absurdo es la sinrazón de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), que originó un arte antirracionalista: expresionista, dadaísta y surrealista. Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el escepticismo se evidenció en obras donde la lógica socio-histórica del poder y del orden se ve desmentida e ironizada. Así, el absurdo descubre el humor trágico, el humor como formante de la tragedia, un humor desconcertante, irónico e hiperbólico. Ionesco lo define como «la tragedia del humor»,¹¹ la más corrosiva de la mitad del siglo XX.

También la Guerra Fría, cuyo nombre se refiere a las tensiones entre los Estados Unidos de América y la Unión Soviética, entre 1947 y 1991, debido al choque ideológico entre el capitalismo de la primera y el comunismo de la segunda, lleva a este humor. Las ideas que se defendían eran más un escudo para alcanzar intereses particulares que un verdadero compromiso con los beneficios comunes que se profesaban, y por esta razón se hacía evidente la contradicción entre la realidad (tengamos presente la bomba atómica contra Hiroshima y Nagasaki) y los discursos que presentaban esa realidad como algo coherente y sincero por parte de los estados.

Tras 1945, el ideal de la Ilustración se desvanece, el esfuerzo para llegar al conocimiento solo ha llevado a la incomunicación y no al progreso. Entonces, ¿para qué sirve el lenguaje? Estas reflexiones conducen a la sociedad europea a experimentar una sensación de absurdo y descontento.

Podemos afirmar que el teatro del absurdo se originó en París en los años cincuenta, pero casi ninguno de los autores representativos de dicho teatro es francés: por ejemplo, Beckett es irlandés, Ionesco, rumano y Adamov, ruso. Son escritores exiliados, refugiados en Francia, que viven inevitablemente en el descontento y la contradicción utilizando el arte como denuncia de esta incoherencia, de este “absurdo”: «Cada uno de los autores accede de manera peculiar a los conceptos de materia y forma,

¹⁰ Martin Esslin, op. cit., p. 21.

¹¹ César Oliva y Francisco Torres, op. cit., p. 214.

tiene sus propias raíces, fuertes y trasfondo. Pero además, a pesar de ellos mismos, se aprecia con claridad lo que tienen en común» (Esslin, 1966: 14). Por consiguiente, el “absurdo” es una experiencia común a mediados del siglo XX y los artistas la permean inevitablemente en sus obras.

2. Teoría literaria

Ninguna disciplina artística puede rechazar del todo lo real, ya que el artista transforma la realidad para crearla. Del mismo modo, el arte de la no-significación también tiene significado. Y en el teatro aún es más claro este hecho, ya que una obra no está terminada hasta que un espectador la visualiza y la crea dentro de sí mismo, como si se tratara de un narratorio extraheterodiagético que, a través de todas las réplicas y la puesta en escena, conforma un último significado. Este proceso se produce en toda representación, también en el teatro del absurdo. Por lo tanto, podríamos decir que en realidad dicho arte dramático no puede ser absurdo desde la perspectiva de «que no tiene sentido»¹², ni puede separarse de la realidad, ya que de ella extrae los elementos que luego transforma.

La filosofía existencialista, surgida tras la Segunda Guerra Mundial, se plantea la necesidad de hallar sentido a todo que tiene la Humanidad. Si tal principio de sensatez y racionalidad no se encuentra y no podemos justificar un hecho, entonces aparece la sensación del sinsentido, del absurdo. El mecanismo del arte transforma esta impresión absurda de lo real en un universo que tiene su propia coherencia, aunque esta en sí misma sea incoherente.

Tal coherencia incoherente es el marco donde algunos aspectos del mundo real se pueden adaptar al mundo de la obra literaria: el universo de la pieza tiene unas medidas propias, comprensibles solo dentro de sí mismo. Por este motivo, una obra literaria que refleja la sensación del absurdo crea una medida para sí donde la incoherencia puede ser la regla, sin que por ello el texto o la trama en sí sea incoherente.

En *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, por ejemplo, la incoherencia se halla cuando los personajes dicen que se van del lugar donde están, pero vemos que estos no se mueven. No es incoherente, sin embargo, el «¿Nos vamos?» o el «Vamos» (Beckett, 2017: 111), es decir, el texto. Del mismo modo, la trama no es incoherente, sino

¹² Véase la 1ª acepción del vocablo “absurdo” en el DRAE (23ª). <http://dle.rae.es/?id=0DERMh7> (Fecha de consulta: 21/06/2018)

cotidiana: unos personajes esperan a otro. La incoherencia se presenta cuando dichos personajes no saben quién es este “otro” y, aun así, esperan infinitamente su aparición.

Camus presenta esta fabricación de universos del siguiente modo:

Hay obras en las cuales el conocimiento parece natural al lector. Pero hay otras (más raras, es cierto) en las que es el personaje quien encuentra natural lo que sucede. [...] Nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro. En estas contradicciones se reconocen los primeros signos de la obra absurda. (Camus, 2010: 88)

Es evidente que Camus no conocía las obras del llamado teatro del absurdo, pero sí conocía *La metamorfosis* o *El castillo*, de Kafka, donde el mundo descrito es extraño para el lector, quien se siente asombrado de las situaciones que los personajes viven sin que para ellos exista alguna clase de cuestionamiento al orden presentado en la obra, naturalizando así el absurdo. Por su parte, Esslin también vincula Kafka al teatro del absurdo: «*El proceso* fue la primera pieza que planteó la temática del absurdo en pleno siglo XX. Precedió a las representaciones de Ionesco, Adamov y Beckett» (Esslin, 1966: 267).

Camus, sin embargo, afirma que Kafka, debido a su esperanza en la trascendencia del hombre, está negando el absurdo como un estado permanente, y compara a este autor con Nietzsche, que sí es consciente de la esterilidad de la búsqueda de la trascendencia y la razón. Así, Camus no identifica el absurdo solo con dicha fabricación de universos, sino que considera que la estética del absurdo se encuentra también en las obras que renuncian conscientemente a la esperanza y que por lo tanto son consecuentes con la esterilidad comentada. De este modo, la cuestión del absurdo de una obra artística plantea un doble significado: la sensación absurda transitoria, relacionada con un mundo incoherente, y el absurdo como característica permanente e inherente al ser humano. Entonces, ¿en cuál de estos dos caminos se encuentra el teatro del absurdo de Beckett y el de Ionesco?

Esslin no define plenamente esta diferenciación y por este motivo reúne en un mismo término literario las obras de Beckett, Ionesco, Adamov o Pinter. Así, el teatro del absurdo es una etiqueta que no distingue las peculiaridades de las obras tan claramente, sino que es un término que las integra: todas las obras están marcadas por la sensación de absurdidad que vive el siglo XX y generan en el espectador el asombro de la falta de asombro.

3. Diferentes obras: diferentes características

Teniendo claro que el teatro del absurdo es una etiqueta que integra todos los textos dramáticos que, influenciados por la sinrazón del siglo XX, generan en el espectador la sensación de desconcierto y absurdidad, veamos ahora las diferentes características y finalidades que pueden tener las obras de dicho teatro.

En general, podemos afirmar que la poética absurda carece de personajes y de intriga. Los dramaturgos introducen una serie de signos de degradación reiterativos o circulares en sus ficciones para hacer “progresar” la acción. Gran parte de los argumentos están centrados en la (in)comunicación, es decir, en el absurdo del lenguaje y en la contradicción de este frente a la realidad, y en la absurdidad de la condición humana. A través de tres obras representativas de dicho teatro veremos que los dos temas están profundamente vinculados: la siguiente subdivisión tan solo tiene como objetivo facilitar el estudio de estos.

3.1. La absurdidad del lenguaje

Es imposible hablar de la absurdidad del lenguaje sin considerar los planteamientos del filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Su pensamiento se ha dividido en dos grandes etapas: en la primera escribe el *Tractatus Logico-Philosophicus* mientras que en la segunda, las *Philosophische Untersuchungen*, las investigaciones filosóficas. Este segundo trabajo del filósofo es el que nos ocupa, ya que habla de los famosos juegos del lenguaje.

La expresión “juegos de lenguaje” es la figura que Wittgenstein utiliza para referirse al funcionamiento del lenguaje. Terminológicamente puede confundirse con los “juegos léxicos” de una lengua, pero Wittgenstein no habla de un idioma concreto y mucho menos de los juegos de palabras, sino del lenguaje como comunicación, como «conjunto de señales que dan a entender algo».¹³

Según el filósofo, el juego del lenguaje supone una situación total del habla en la que participan elementos lingüísticos y extralingüísticos: «El lenguaje es una parte característica de un amplio grupo de actividades de los seres humanos tales como: hablar, escribir, viajar en autobús, encontrar a alguien, representar una obra, etc.» (Wittgenstein, 1992: 64). Esta realidad exige saber cómo operar con el lenguaje, implica

¹³ Véase la 5ª acepción del vocablo “lenguaje” en el DRAE (23ª). <http://dle.rae.es/?id=N7BnIFO> (Fecha de consulta: 15/07/2018)

claridad no solo con los componentes o aspectos lingüísticos, sino también con el espacio y el contexto.

Por este motivo, a la hora de preguntar por el significado de una palabra, no hay que fijarse únicamente en su contexto lingüístico, sino en uno más amplio, en el contexto práctico de la vida real. El lenguaje está integrado en modos de vida y entrelazado con los patrones más básicos de la conducta cotidiana: este es su lugar natural. Cuando el lenguaje se sitúa fuera de dicho ámbito; es decir, fuera de los juegos del lenguaje, deja de significar. Entonces, aparece la sensación del sinsentido, del absurdo.

Un ejemplo claro de esta sinrazón es plantear una duda fuera del juego del lenguaje, fuera de su contexto. Toda duda conlleva una resolución, que puede bien ser una certeza o un equívoco. Si dudamos, sin embargo, sobre hechos cuya resolución ya conocemos —como sobre nuestros estados mentales—, la resolución nunca puede ser un equívoco. Así, en estos casos donde no tiene sentido la duda, tampoco lo tiene la certeza¹⁴. Del mismo modo, una afirmación cuya certeza pasa a ser equívoca también lleva a la absurdidad. La escena de *Esperando a Godot* comentada a la novena página del presente trabajo ejemplifica esta contradicción entre el significado y el juego o contexto del lenguaje que produce la sensación del sinsentido.

La cantante calva (1948), del escritor franco-rumano Eugène Ionesco, también escenifica claramente esta descontextualización del lenguaje que lleva a la absurdidad. El texto dramático representa la primera etapa creativa de Ionesco y, junto con *La lección*, del mismo autor, se representó ininterrumpidamente en el Teatro de la Huchette de París, desde el año 1950.

Los diálogos incoherentes, repletos de tópicos, de frases hechas, de falsas formas y los juegos léxicos sirven a Ionesco como denuncia del engaño de la comunicación humana. El autor francés destruye las convenciones de la técnica escénica para mostrar la infructuosa lucha humana¹⁵ y así comprender la irracionalidad del mundo. *La cantante calva* tiene la finalidad de ser un ataque satírico contra la familia burguesa: los personajes se encuentran físicamente cerca pero no pueden llegar a comunicarse de forma efectiva. El ser humano es a la vez incomprendido e incomprensible.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, Barcelona, Gedisa, 1988.

¹⁵ Como ya hemos dicho, los dos temas de este apartado están interrelacionados.

Ionesco utiliza un diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida ordinaria a través del colapso de la semántica. La coherencia de la vida cotidiana, absurda o no, depende enteramente de la coherencia de las pautas del discurso. Así, si las pautas de discurso son absurdas, la vida también lo es.

La tragedia del lenguaje culmina en la última escena, donde las secuencias de significado están tan fragmentadas que los personajes no llegan a pronunciar más de una sílaba. No obstante, ya vemos un ataque al significado lingüístico desde el principio del drama, en las primeras instrucciones para la escenificación:

Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor Smith, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora Smith, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses. (Ionesco, 2017: 16)

En esta descripción inicial, Ionesco repite dieciséis veces la palabra “inglés”, en un pasaje de setenta y tres palabras. Con ello observamos que ningún vocablo puede conservar su sentido si se lo somete a un constante uso innecesario: «El significado de una preposición, y, por lo tanto, su *status* lógico dentro del sistema, depende de las circunstancias donde es usado» (Hanfling, 1983: 13).

En cuanto se alza el telón, la idea de Ionesco se hace más clara con la “conversación” entre Mrs. Smith y su marido, en que se reiteran una serie de frases cotidianas. Cuando Mr. Smith accede a tomar parte en la conversación, es sólo para comentar el fallecimiento de un tal Bobby Watson. A partir de aquí, se inicia una cómica denuncia de lo ilusorio de la identidad humana. El nombre de Bobby Watson se reitera hasta que, al parecer, todo el mundo se llama Bobby Watson. Así, el orgullo que un individuo puede tener de su identidad y unicidad es vano, ya que para los demás no es sino otra de las manifestaciones del propio yo:

SRA. SMITH: Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse. ¿Tiene a alguien en vista?

SR. SMITH: Sí, a un primo de Bobby Watson.

SRA. SMITH: ¿Quién? ¿Bobby Watson?

SR. SMITH: ¿De qué Bobby Watson hablas?

SRA. SMITH: De Bobby Watson, el hijo del viejo Bobby Watson, el otro tío de Bobby Watson, el muerto.

SR. SMITH: No, no es ése, es otro. Es Bobby Watson, el hijo de la vieja Bobby Watson, la tía de Bobby Watson, el muerto.

SRA. SMITH: ¿Te refieres a Bobby Watson el viajante de comercio?

SR. SMITH: Todos los Bobby Watson son viajeros de comercio. (Ionesco, 2017: 20)

El proceso de creación de esta obra se originó en las clases de inglés a las que asistía Ionesco, donde aprendía frases como *The cat is on the chair* o *It's 8 o'clock in the morning*. El autor rumano encontró la verdadera comunicación en estas frases, en las que el significado estaba realmente vinculado con la realidad y el emisor y el receptor se entendían, y creó con ellas *La cantante calva*. La primera réplica de la obra es «¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino, y ensalada inglesa» (Ionesco, 2017: 16). Así, vemos en sus obras una estética inglesa a través de la que experimenta los límites del lenguaje significativo, que nos hace preguntarnos: ¿hasta dónde se puede forzar el lenguaje para conseguir un efecto cómico?

Esta misma pregunta se la debió hacer el irlandés Samuel Beckett (1906-1989), cuya dramaturgia se sostiene en los pilares del humor, la ironía y la desilusión: la tensión dramática se construye con lo no-dicho, con el silencio y la estupefacción. Así, Beckett nos acerca al teatro de la mudez, del que Pinter se nutre, como veremos más adelante. Además, las situaciones anormales que presenta a menudo se alternan con escenas de gran realismo, donde los personajes conversan sobre hechos cotidianos.

Los personajes degradados del autor irlandés caricaturizan al hombre de nuestro tiempo a través de la palabra, la gran protagonista de su dramaturgia. Cuando los valores han dejado de tener sentido, cuando el lenguaje se encuentra fuera de su contexto, de su lugar natural o de su juego —tal y como diría Wittgenstein—, el comportamiento de las personas ante la incertidumbre se vuelve absurdo, ya que estas no pueden hallar ninguna certeza. Entonces, la sociedad se expresa en un lenguaje fosilizado que se caracteriza por la repetición de fórmulas vacías, por monólogos trágicos disfrazados de diálogos, por preguntas que no esperan respuestas y por laberintos de paradojas e incoherencias. Así como en *La cantante calva*, de Ionesco, veíamos claramente esta absurdidad del lenguaje en los fragmentos citados, aquí la observamos de un modo diferente en el monólogo de Lucky en el primer acto de *Esperando a Godot* (1952):

Dada la existencia tal como demuestran los recientes trabajos públicos de Poinçon y Wattmann de un Dios personal cuacuacuacuacua de barba blanca cuacua fuera del tiempo del espacio que desde lo alto de su divina apatía su divina atambía su divina afasía nos ama mucho con algunas excepciones no se sabe por qué pero eso llegará y sufre tanto como la divina Miranda con aquellos que son no se sabe por qué pero se tiene tiempo en el tormento en los fuegos cuyos fuegos las llamas a poco que duren todavía un poco y quien puede dudar... (Beckett, 2017: 55)

La lengua usada es conscientemente abierta y poética para no delimitar ninguna situación realista ni concreta, sino abstracta: «El significado de las palabras y de las oraciones depende del contexto en que son usadas y este no puede ser estudiado en abstracto» (Hanfling, 1983: 14). El diálogo entre los personajes recuerda al de los *clowns*. Se trata de un lenguaje absurdo automatizado, banal, breve, monótono y reiterativo que lleva a los personajes a situaciones de tensión y distensión constantes.

El discurso verbal se adelgaza hasta el colapso, y roza los límites de la mudez que mencionábamos en un inicio, aunque no alcanza el silencio total que propone Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929). En su *Carta de Lord Chandos*, este autor expone en clave ficticia la determinación de no escribir, ante los límites del lenguaje que no le permiten expresar lo que desea ya que «Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa» (Hofmannsthal, 2001: 43).

Los personajes de Beckett parece que también han perdido esta capacidad, pero no son conscientes de ello, mientras que Hofmannsthal, como dice José Ariel Rementería Piñones,¹⁶ tiene «todo su sistema de valores en juego» (Rementería, 2010: 188) y, por este motivo, escoge el silencio. Aun así, el silencio como opción no es otra cosa que una sutil forma de comunicar:

El silencio es parte interna y externa de cada palabra, del lenguaje, más allá de los silencios formales de la coma, el punto final y aparte. Entre letra y letra hay espacios, hay silencios, entre libro y libro hay silencio, es necesario, es vital. El silencio es la diferencia necesaria para la distinción. (Rementería, 2010: 191)

Beckett, sin embargo, no abandona la escritura, ni sus personajes la ilusión de comunicarse, la esperanza frente a la nada. De este modo, igual que Ionesco, el dramaturgo irlandés utiliza frases del lenguaje cotidiano y las usa al pie de la letra, pero

¹⁶ José Ariel Rementería Piñones, *El Silencio como Forma de Comunicación: Carta de Lord Chandos*, dentro de *Revista RE – Presentaciones. Periodismo, Comunicación y Sociedad*, Santiago de Chile, Escuela de Periodismo Universidad de Santiago. Año 3, Núm. 6, enero-junio 2010, pp. 181-193.

sin conexión las unas con las otras. Así, la dificultad de comprensión no proviene de un lenguaje elevado, sino de la descontextualización del registro léxico coloquial. Este hecho provoca que el espectador no pueda simpatizar con los personajes porque no entiende su discurso, ya que hay en él una falta de lógica evidente: se dice que el teatro de Beckett ha conseguido el “distanciamiento” al que aspiraba Bertold Brecht.

Y así como Brecht apuntó a la ruptura de la unidad de acción de Aristóteles, Beckett destruye del todo esta unidad. No encontramos ni una progresión narrativa ni marcas de tiempo ni de espacio en sus obras. Los personajes comentan que «la noche no viene»¹⁷, y de pronto aparece la luna. Todas las referencias a las que el lector o el público se aferrarían buscando la lógica de lo planteado, se deshacen en cuestión de segundos.

Para representar obras de estas características, el papel del director tiene mucha importancia, ya que el lenguaje del absurdo, si no se llena de significado en escena, se vuelve inútil y aburrido. Además, en el caso de Beckett, las acotaciones tienen igual o más importancia que los diálogos, ya que no solo marcan el espacio escénico, sino también el movimiento. Creo que esta complejidad es el motivo por el que hoy en día encontramos muy pocas obras de Ionesco o Beckett en cartelera.

Sí que encontramos, sin embargo, a Harold Pinter (1930-2008) en la actualidad teatral. Este autor británico se nutre del teatro del absurdo y, concretamente, del estilo de Beckett. Por este motivo, sus personajes mantienen diálogos basados en la incomprensión y en la falta de comunicación. Su producción teatral ha sido definida como comedias de amenaza, ya que muestra un esquema recurrente: los personajes intentan comunicarse y reaccionar frente a una invasión en sus vidas grises, pero casi siempre fracasan. *Viejos tiempos* (1971) es un ejemplo de este hecho. El argumento de la pieza es aparentemente simple: una pareja, Kate y Deeley, espera la visita de una antigua amiga de Kate, llamada Anna. Cuando Anna llega, los tres personajes empiezan a hablar de su pasado, de modo que se pueden entrever las relaciones que tenían y que tienen los unos con los otros. Y así mismo termina la obra.

Como en *Esperando a Godot*, *Viejos tiempos* parece un texto simple donde no suceden muchas cosas, pero Pinter va más allá que Beckett al plantear una obra donde impera la comunicación absurda entre los personajes. Un ejemplo claro es el caso del monólogo de Deeley en el primer acto. El personaje, después de haber estado cantando

¹⁷ Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, Barcelona, Editorial Austral, 2017, p. 31.

con Anna, de repente explica un episodio de su vida que en realidad es una metáfora para expresar su estado de ánimo del momento. A diferencia del monólogo de Lucky, aquí encontramos un trasfondo con más significado.

La importancia de las pausas y de los silencios es fundamental en las obras de Pinter y también son una herencia directa del teatro de la mudez de Beckett. De hecho, las pausas pinterianas ya son conocidas por su extensión y pautan el texto como si se tratara de una partitura musical, a la vez que van elevando el nivel de tensión y enlazando cada escena, ya que todas parecen inconexas hasta el final. Al acabar la obra, es el espectador quien debe unir todas las piezas, como si se tratara de un puzzle: «*is like trying to solve a crosswond puzzle where every vertical clue is designed to put you off the horizontal*» (Stine, 1992: 7).

El juego de perspectivas entre los tres personajes y el juego temporal entre pasado y presente hace prácticamente imposible, también como espectador, tener un único punto de vista. Consecuentemente, Pinter quiere un público activo, que al salir del teatro se plantee, por ejemplo, si Anna es una imaginación de Kate y Deeley o si realmente existe; que se pregunte si Anna y Kate mantuvieron una relación lésbica en un pasado; o bien si Anna es la Kate del pasado.

La falta de espacio y tiempo definidos en Beckett se convierte en un hecho más complejo en Pinter. De este modo, la lectura obligatoriamente abierta en las obras de Beckett aquí evoluciona en una multiplicidad de interpretaciones imposibles de resolver, que deja la sensación de que todas estas posibilidades son factibles a la vez, creando así esa incoherencia coherente de la que hablábamos. Se trata de una sensación de «*impossibiliy of verifying reality*»,¹⁸ tal como dice Noorbakhsh Hooti en el título de su estudio.

Por último, leamos el inicio del discurso que pronunció Harold Pinter al recibir el premio Nobel, donde hizo referencia a lo que él mismo había escrito en 1958: «*There are no hard distinctions between what is real and what is unreal, nor between what is true and what is false. A thing is not necessarily either true or false; it can be both true and false*».¹⁹

¹⁸ Noorbakhsh Hooti, *The impossibility of verifying Reality in Harold Pinter's Old Times*, Kermanshah, Razi University, 2001.

¹⁹ Harold Pinter, *Nobel Lecture*, 2005, format digital. https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture.html (Fecha de consulta: 06/07/2018)

3.2. La absurdidad del comportamiento humano

Si retomamos el análisis de *Esperando a Godot*, podemos observar que si bien el lenguaje absurdo es la característica más visible de la obra, y por ese motivo la hemos tratado dentro del apartado anterior, el tema que ofrece Beckett entre líneas es la absurdidad del comportamiento de los personajes, la absurdidad de esperar permanente lo que no sucederá.

Los conflictos y el tema del teatro del autor irlandés son los mismos que en la tragedia clásica: la condición humana, el sentido de la existencia, la libertad y la fatalidad. En *Esperando a Godot*, los personajes Vladimir y Estragón (Didí y Gogo) esperan durante toda la obra a un tal Godot, que nunca aparecerá. Los actores se encuentran en un cruce de caminos, junto a un árbol, y hablan para matar del tiempo, manteniendo una conversación cotidiana sobre el clima, la Biblia, los zapatos, etc. Ambos van aplazando todas las decisiones que se plantean esperando a Godot. Así empieza la obra y así termina. ¿Hasta cuándo esperarán, pues? Vladimir se lo pregunta: «¿Qué estamos haciendo en estos momentos?» (Beckett, 2017: 11). ¿Y cuál es el significado de esta obra?

Durante toda la pieza hay muy pocos referentes, y muy laxos, para poder crear un significado cerrado. Ya que Godot es un vocablo formado por *God*, que en inglés significa “dios”, y un sufijo, podíamos decir que la obra trata de la relación entre dios y el hombre, que se encuentra en el vacío de su existencia, esperando permanentemente la nada. Así, Vladimir y Estragón personificarían este hombre enfrentado con su propia existencia amarga y solitaria, mientras que Pozzó sería el símbolo del capitalismo (feliz, dominador y rico) y Lucky el símbolo del proletariado (miserable y esclavo).

No obstante, los personajes tienen relaciones neuróticas, cíclicas, viciadas y dependientes, tanto entre ellos mismos como con los objetos. Si en un inicio podemos pensar que Pozzó se presenta superior a Lucky, en realidad Pozzó no es nadie sin Lucky: no importa el nivel en el que se sitúen, ya que son codependientes, siempre tiene que existir “el otro” para legitimarlos. Además, Beckett afirma que si hubiese querido hablar de Dios, la obra se hubiese titulado *Esperando a God*, y no *a Godot*. Consecuentemente, hacer una lectura cerrada y únicamente religiosa es no querer ver todas las posibilidades que ofrece este texto.

A pesar de ello, Beckett nos presenta a unos personajes que no pierden la esperanza, pero que no hacen nada, no actúan. El autor irlandés, conocedor de la

filosofía de Nietzsche, también es consciente de la esterilidad de la búsqueda de la trascendencia y la razón, y la plasma así en escena.

Otra obra significativa dentro de este corriente y ejemplar de la absurdidad del comportamiento humano es *Rinoceronte* (1959), de Ionesco. Berenger, el personaje principal, ve como todas las personas de su entorno se transforman en rinocerontes, pero él se resiste a esta transformación, aunque esto le lleve a la soledad. Así, Ionesco formula crítica y alegóricamente su propia vivencia, ya que el rinoceronte simboliza el poder totalitario, el fascismo que él vio extenderse en Rumania:

En todas las ciudades del mundo es igual. El hombre universal y moderno es el hombre que corre (es decir, un rinoceronte), un hombre que no tiene tiempo, que es prisionero de la necesidad, que no puede entender que una cosa tal vez podría existir sin tener una utilidad, ni tampoco entiende que, en el fondo, es lo útil lo que puede resultar una carga inútil y agotadora. Si uno no comprende la utilidad de lo inútil y la inutilidad de lo útil, uno no puede entender el arte. Y un país donde no se entiende el arte es un país de esclavos y robots. (Ionesco, 1962: 129)

El protagonista quiere reafirmar su humanidad y así lo vemos en el lenguaje que usa: «Sigo siendo lo que soy», «Soy un ser humano», «Un ser humano» (Ionesco, 1996: 105). El verbo *ser* adquiere un significado no solo existencial, sino esencial. En contraposición, para destacar la rivalidad con los rinocerontes, habla de ellos con formas negativas: «¡A mí no me vencen!», «¡No podréis contra mí!», «¡No os seguiré!», «¡No os comprendo!» (Ionesco, 1996: 105). De este modo, el dramaturgo va delimitando el espacio también con el lenguaje.

Rinoceronte pertenece a la segunda etapa de Ionesco: vemos en esta obra un cambio en el estilo del autor hacia un teatro más crítico. Ionesco, sin embargo, no llega al punto de ruptura al que llega Beckett, a esa estética de lo irreconciliable, de lo estéril de la escritura.

Para finalizar, debemos recordar que también encontramos dentro de esta corriente a Albert Camus, esta vez explorando el absurdo de la incomunicación en formas teatrales como *El malentendido* (1944); a Arthur Adamov (1908-1970), que empezó con obras claramente paródicas —el título de la segunda pieza que publicó fue *Parodia* (1947) —, pero a quien la influencia de Bertold Brecht pronto abocó a una creación más realista y reivindicativa; a Edward Albee (1928-2016), autor estadounidense que introdujo tendencias europeas en su país a mediados del siglo XX, conocido ahora por la obra *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1962), pero cuyas primeras piezas tienen características del teatro del absurdo; a Jean Genet (1910-1986), escritor

francés que provocó moralmente a la sociedad invirtiendo los valores establecidos por esta en sus obras; y a Fernando Arrabal (1932), del que hablaremos en el siguiente bloque ya que, aunque se exilió en Francia y escribió desde allí —como Ionesco, Beckett o Adamov—, es un autor español.

III. Teatro del absurdo español

1. Contexto literario e histórico

La Primera Guerra Mundial lleva a la aparición de las vanguardias, del Dadaísmo y del Surrealismo en Europa. En España, vemos el fin del Modernismo en *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán (1866-1936). El *esperpento* es la contribución vanguardista de este autor en una dramaturgia vinculada al teatro expresionista europeo. Sus obras se representaron muy parcialmente durante los años veinte, gracias a Cipriano Rivas Cherif (1891-1967), gran renovador de la escena española.

Durante los años veinte, Valle-Inclán y Unamuno (1864-1936) fueron los símbolos de oposición intelectual a Primo de Rivera. Unamuno, que debemos recordar fue deportado por el dictador a Fuerteventura en febrero de 1924, era defensor de un pensamiento dramático caracterizado por la negación del lenguaje escénico, como tramoyas o decorados: es decir, por la desnudez trágica. El dominio del diálogo o del monólogo debía determinar el hacer de los personajes, ya que los conflictos que presentaban no generaban tensión dramática: Unamuno defendía que el teatro está hecho para ser leído y no representado.

La proclamación de la Segunda República (1931-1939) el 14 de abril de 1931 no comportó un gran cambio cualitativo en la situación escénica española. El teatro comercial seguía el camino iniciado en las décadas anteriores. Así, el gobierno republicano incentivó la creación de grupos renovadores como el Teatro del Pueblo y el Teatro de Guiñol de las Misiones Pedagógicas, dirigidos por Casona y Dieste respectivamente.

Federico García Lorca (1898-1936) destaca, después de Valle-Inclán, por la cualidad literaria o escénica de su dramaturgia y la valentía al optar de nuevo por el género trágico. El inicial fracaso de su obra *El maleficio de la mariposa* en marzo del 1920, se compensó con los éxitos posteriores, reconocidos por la crítica y por el público, como *Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*.

También se debe tener en cuenta la revitalización que se hizo durante los años veinte y treinta de la farsa y del teatro de títeres como tradición de un teatro nacional y popular que defendía al público rural como un nuevo público para el teatro español. La crítica actual, sin embargo, deja a un lado obras lorquianas como *Los títeres de cachiporra* para reivindicar su teatro más innovador y vanguardista, que no representa

su época sino que está influido por técnicas surrealistas, como por ejemplo *Así que pasen cinco años* o *El público*.

La sublevación militar fascista encabezada por el general Franco provocó la guerra civil el 18 de julio de 1936. La mayoría de los dramaturgos españoles permanecieron fieles a la República. Consecuentemente, teatro e historia construían caminos separados: la derrota republicana del 1939 significó una ruptura clara entre nuestra tradición cultural y la dramaturgia de estos autores, que fue condenada al exilio. Margarida Xirgu (1888-1969) tuvo que estrenar en el Teatro Avenida de Buenos Aires obras tan valiosas para el teatro español como *La dama del alba*, de Casona, o *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca. Buenos Aires y México fueron los escenarios de gran parte del mejor teatro español entre los años 1939 y 1960, así como París, donde encontramos Fernando Arrabal (1932) conreando su teatro del pánico, que analizaremos en el tercer apartado.

En estos mismos años de la dictadura franquista, en España solo se representaban las obras de los dramaturgos afines a los vencedores, que establecieron un pacto de complicidad con la burguesía franquista y convirtieron el teatro en una forma de evasión o de propaganda nacional y católica. Ejemplo de esta dramaturgia son las obras de Joaquín Calvo Sotelo (1905-1993) o de José López Rubio (1903-1996).

Lejos de este realismo y naturalismo, el teatro de humor de Miguel Mihura (1905-1979) y Enrique Jardiel Poncela (1905-1952) tiene mucho más interés escénico. Sus obras, vinculadas a la inverosimilitud, a la fantasía, y claramente innovadoras, no fueron comprendidas por el público. Así como *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), de Jardiel Poncela, aportó aire fresco a la escena española, *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932 y representada en 1952, constituyó un punto de inflexión en el teatro de la época, aunque la guerra civil y la posguerra dilataran su estreno.

2. Del teatro del absurdo europeo al teatro humorístico español

La denominación de “teatro de humor” se aplica a un conjunto de piezas teatrales muy variado y a la vez poco definido desde el punto de vista formal, pero en el que la producción del efecto cómico se convierte en el objetivo prioritario. Ejemplo de este teatro es el género chico: piezas teatrales breves, por horas, acogidas a descripciones genéricas como entremés, sainete, propósito o disparate. El estudioso José Antonio

Pérez Bowie²⁰ afirma que casi un millón de títulos se encuentran dentro de este género tachado de “vergonzante” y claramente distinguido de las obras con pretensiones literarias.

Los rasgos comunes de este teatro de humor son la escasa complicación de la escenografía y de la trama, en un desarrollo lineal de una sucesión rutinaria de escenas; el carácter estereotipado de los personajes; la estricta contemporaneidad de la historia, potenciada, además, por la recurrencia a elementos proporcionadores de color local, principalmente madrileño y andaluz; y la importancia del humor verbal. Así, esta dramaturgia está destinada únicamente a su consumo inmediato, masivo, y concebido con fórmulas de éxito probado. Si comparamos las características de este teatro con la corriente absurda europea, vemos que tan solo tienen en común la escasa complicación escenográfica.

La representación en España de obras de Pirandello, Lenormand o Crommenlynck y la buena recepción de estas por parte del público significaba la posibilidad de incorporar definitivamente un repertorio internacional renovador al panorama teatral madrileño, tal como se deseaba. Debemos tener en cuenta, sin embargo, que en España imperaba una censura: el escritor español no podía abordar los mismos temas que en Francia. La limitación era moral y económica.

Por este motivo, es poca la presencia del Surrealismo, tal y como se entiende en Francia, en el estado español, y se han descrito como surrealistas obras donde tan solo había algún elemento extraño a la realidad ordinaria:

La presencia del mundo onírico de forma medular o tangencial, de algún conflicto de personalidad o patología psicológica, o de personajes que sobrepasan la rasante realidad son, aunque de forma aislada, motivo suficiente para la adscripción. Naturalmente, con semejantes pautas, habría de dar cabida en el Surrealismo a dramaturgos extranjeros como Pirandello o Lenormand e incluso a un género, tan alejado en el tiempo, como el auto sacramental. (Huélamo, 1992: 207-208)

La Poïēsis surrealista se encuentra muy alejada de los dramas “surrealistas” de Azorín, Unamuno o los hermanos Machado: «El teatro surrealista español es poco más que una invención» (Huélamo, 1992: 211), del mismo modo que podríamos afirmar que

²⁰ José Antonio Pérez Bowie, “Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)”, dentro de Dru Dougherty y M. Francisca Vilches, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC-FGL, 1992, pp. 31-43.

lo es la corriente del absurdo española. Algunos críticos y estudiosos han definido la dramaturgia de Jardiel Poncela y Mihura dentro del teatro del absurdo, pero este *absurdo* no está vinculado al existencialismo, sino a la anécdota y al ridículo.

En este sentido, el dramaturgo español que quizá se aproxima más al teatro del absurdo europeo no es ni Jardiel Poncela ni Mihura, sino Arrabal, como ahora veremos. Podríamos haber analizado perfectamente a este autor en el bloque anterior, pero es interesante comentarlo en el siguiente apartado para contrastar su posición y estética con la de Jardiel Poncela o Mihura.

3. Autores y obras destacadas

Fernando Arrabal (1932), ya en su primer teatro, ofrece la visión del mundo desde el sector de los vencidos en la guerra civil, que desarrolla una consciencia radical de ruptura con el sistema. Para ello, Arrabal adopta una técnica que algunos estudiosos, como es el caso de Ángel Berenguer,²¹ han relacionado con el Postismo:

El resultado de un movimiento profundo y semiconfuso [...] en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación [...] queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios [...] puedan cohibir el impulso imaginativo.²²

El autor español entra en contacto con el movimiento postista en Francia en una época tardía, cuando este ya ha perdido casi todas sus batallas y por este motivo no podemos afirmar que se trate de un autor postista. También heredero del Surrealismo de los estadounidenses hermanos Marx,²³ su dramaturgia sí se ha denominado *teatro pánico*:

El pánico es la crítica de la razón pura, es la pandilla sin leyes y sin mando, es la explosión de pan, es el respeto irrespetuoso al dios Pan, es el himno al talento loco, es el antiovimiento, es el rechazo a la seriedad, es el canto a la falta de ambigüedad. Es el arte de vivir (que tiene en cuenta la confusión y el azar), es el principio de indeterminación con la memoria de por medio. Y todo lo contrario.²⁴

²¹ Ángel Berenguer, "Introducción", dentro de Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 13-126.

²² "Manifiesto del Postismo", dentro de la revista *Postismo*, Madrid, 1945, núm. 1, p. 10, B.

²³ *El triciclo* (1955) es el texto dramático de Arrabal donde encontramos más conexiones con las películas de los hermanos Marx.

²⁴ Juan Carlos Rodríguez, "Entrevista a Fernando Arrabal", *El Mundo*, 2002. <http://www.elmundo.es/magazine/2002/126/1014399182.html> (Fecha de consulta: 16/07/2018)

Se trata de una estética conectada con el teatro del absurdo europeo tanto en la forma como en el trasfondo, caracterizada por la confusión y el humor, y que pretende anunciar la locura controlada como supervivencia ante una sociedad en crisis de valores.

Para entender del todo la obra de Arrabal, también debemos tener en cuenta que se trata de un autor español exiliado en Francia. De hecho, en la presentación de su obra *Dalí versus Picasso* (2014) vemos cómo se describe a sí mismo: «ni francés ni español, soy de exilio»²⁵. Este contexto le permite hacer un teatro mucho más crítico o existencialista que el de Mihura o Jardiel Poncela, y obtener igual o más éxito.

Una de las obras de Arrabal más representadas en la segunda mitad del siglo XX, juntamente con las mencionadas con anterioridad de Ionesco, fue *Pic-Nic* (1952). De la misma forma que *Rinoceronte*, *Pic-Nic* se centra en lo absurdo del comportamiento humano: unos padres visitan a su hijo en la guerra para merendar, invitan a un soldado enemigo a la merienda, todos cantan y bailan en pleno combate, cuando el padre decide parar el conflicto bélico para que no se aburran los soldados y hace propagar el mensaje de detener la guerra entre ellos. Al final, una ráfaga de ametralladora acaba con la vida de los personajes. En este caso encontramos una crítica a lo no dicho, en las preguntas que puede hacerse el espectador: ¿Qué es lógico y qué no?, ¿Qué diferencia hay entre razón y locura?, ¿Estamos viviendo en un mundo de dementes?, etc.

Arrabal escribió *Pic-Nic* a lo largo de nueve años, entre 1952 y 1961, proceso en que el autor prácticamente recreó la obra. Se trata de una muestra de teatro pánico, de una crítica a la razón pura y de un exaltamiento de la libertad creadora que persigue la provocación y el escándalo del espectador. El desacuerdo entre los personajes, que realizan acciones cotidianas, y el sistema, que coloca a la familia en la situación límite de una guerra, conlleva también una contrariedad de los elementos verosímiles con los inverosímiles. De hecho, la única proposición lógica de la obra es la ráfaga de ametralladora final. Tanto la descontextualización de esta situación cotidiana como la relación crítica entre el individuo y la sociedad son temas habituales del teatro del absurdo, cercano a la dramaturgia de Arrabal como consecuencia de su exilio.

Otro caso muy distinto es el de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). Cuando se habla de la renovación del teatro cómico español, se suele mencionar a Miguel Mihura

²⁵ Esther Albarado, "Ni francés ni español, soy del exilio" en *El Mundo*, 2014. <http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/12/52fbf190268e3e094e8b457d.html> (Fecha de consulta: 26/06/2018)

de la mano de este autor. De hecho, existió cierta tirantez entre ambos escritores. Se ha dicho que Jardiel Poncela es el iniciador del teatro de lo inverosímil, tendencia que Miguel Mihura sigue y conforma a su medida. Mihura parece ser el discípulo aventajado, parcialmente original, del maestro Jardiel Poncela, pero, tal y como afirma Ruiz Ramón,²⁶ pese a que Mihura escribe con posterioridad, no es necesariamente así, ya que el contenido temático de ambas producciones, las características de sus personajes, los recursos técnicos en la construcción e ideación de sus comedias y el tono de su humor son diferentes.

La mayor parte del teatro mihurista, como ya veremos, muestra un continuo enfrentamiento entre hombre y mujer, tras el que late la oposición entre individuo y sociedad. En cambio, los temas jardielescos carecen muchas veces de entidad significativa: el tema es una mínima excusa sobre la que tejer una serie de mecanismos y efectos que provoquen la sorpresa y el despiste en el espectador.

Jardiel Poncela comienza su carrera de dramaturgo en 1927, con el estreno de *Una noche de primavera sin sueño*. Durante la década anterior ya había escrito bastantes piezas teatrales, pero es a partir de este año que encontramos el estilo propiamente jardielesco y que sus obras se empiezan a representar. También desde entonces el dramaturgo se tuvo que enfrentar con los críticos teatrales que lo atacaban en nombre de una concepción tradicional de la escena cómica.

La aspiración de lo inverosímil era la meta del autor, declarada repetidas veces por él mismo: «¡Qué asco oír la palabra “verosímil” aplicada al arte del teatro!» (Jardiel Poncela: 1977: 400). Su obra es una lucha por deshacerse de la tradición figurativa objetiva y lógica, para eludir el tópico y llevar su teatro, y también su prosa, a un humor nunca planteado:

Ese fue el propósito que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene: renovar la risa. [...] Sustituyendo la vieja risa tonta de ayer por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad. Y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba hecho de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética. (Jardiel Poncela: 1977: 402)

De un modo similar, el crítico americano Paul W. Seaver describe el estilo de Jardiel Poncela:

²⁶ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, Editorial Cátedra, 1975.

El jardielismo es un conjunto de procedimientos humorísticos en una base de inverosimilitud y deshumanización. Es un concepto del humorismo en que la imaginación del autor crea un mundo de inéditas posibilidades, llegando a pasar las fronteras de la realidad. Allí nos da una obra de “humor violento” donde se mezclan la fantasía, los seres anormales y extravagantes, los contrastes fuertes e hiperbólicos, las comparaciones nuevas e inesperadas, las situaciones complicadas e imposibles, los diálogos rápidos y los juegos de palabras ingeniosos. (Seaver, 1985: 103)

Estas formas desgarradas o el humor violento no las encontramos en Mihura. Un hecho que sí es característico de ambos autores, Jardiel Poncela y Mihura, es su dependencia del éxito, hecho completamente distanciado de la corriente absurda europea y de la dramaturgia de Arrabal. Jardiel Poncela siempre supeditó sus obras a la buena recepción del público y de la crítica, aunque para ello tuviera que hacer más concesiones de las deseables a los públicos concretos para quien escribía e, incluso, a empresarios y actores. El humor jardieleco, sin embargo, es de raíz intelectual, de «ansia poética»²⁷, y mucho más abstracto que el teatro cómico anterior.

La figura y la obra de Miguel Mihura, evidentemente, también se deberían tratar bajo el título de esta sección. No obstante, siendo uno de los referentes más claros del teatro humorístico español, por no decir el más destacado, y para resolver la pregunta que nos hemos planteado en la introducción de este trabajo, preferimos dedicar todo el siguiente bloque a dicho autor.

²⁷ Enrique Jardiel Poncela, *Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela*. Barcelona, Editorial Ahr, 1977, p. 402.

IV. Miguel Mihura

1. Arte poética: La concepción teatral de Mihura

Hallar la fórmula o las fórmulas de creación específicas de Mihura así como aproximarnos a su estilo y a su concepto del humor es el fin de este apartado.

1.1. Las técnicas dramáticas

Técnicamente, las obras de Miguel Mihura se pueden dividir en dos bloques. El primero está formado por los textos donde los personajes son el elemento motriz de cuanto sucede en el escenario: «La estructura del drama del personaje [...] se caracteriza por cierto relajamiento de la acción. La unidad no radica en la acción, sino en el personaje» (Kayser, 1976: 492); mientras que el segundo está compuesto por las piezas en las que la acción y la intriga condicionan el avance del drama, prevaleciendo incluso sobre las características humanas de los individuos que las desarrollan: «Aquí los personajes no pueden tener una vida propia, o incluso más alta, fuera de la acción» (Kayser, 1976: 494).

Los temas de Miguel Mihura, que comentaremos más adelante, generalmente están vinculados a estas dos técnicas: en las comedias cuyo núcleo son los personajes, vemos el conflicto del individuo con el sistema social, mientras que las “comedias de acción” se identifican con el conflicto anecdótico entre hombre y mujer.

Por un lado, si ahondamos en las piezas donde predomina la vida de los personajes, observamos que esta no se encuentra cerca de la realidad, sino próxima al mundo interior del dramaturgo, a su invención, a su visión original del entorno. En este universo, las leyes convencionales de la vida cotidiana pierden rigidez y todo es posible en el porvenir de los protagonistas que, aunque tengan un vínculo con modelos reales, actúan conforme al carácter del que los ha dotado Mihura.

No debemos pensar que esta inventiva del dramaturgo priva sus obras de realismo o verosimilitud. No importa el grado de verdad que tengan los sucesos mostrados si la ficción teatral es creíble y, en el caso de este autor, la coherencia interna de sus piezas garantiza la verosimilitud. Ejemplo de este hecho son títulos como *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939), *Maribel y la extraña familia* (1959) o *La bella Dorotea* (1963).

Por otro lado, los textos en que prevalece la acción tratan temas menos personales, frecuentes en el teatro burgués. En piezas como *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (1939), *El caso de la mujer asesinadita* (1946) o *Ninnete y un señor de Murcia* (1964) encontramos acciones plenamente relacionadas con la realidad, desarrolladas en una trama donde las piruetas de la intriga ocupan el lugar preferente. Así, el autor orienta al espectador en la búsqueda de la resolución del conflicto.

Evidentemente, clasificar toda la producción dramática de Mihura dentro de estos dos grandes bloques es imposible. El autor nunca partió de esta separación para idear sus obras y, en realidad, muchas veces se unen la invención propia de las piezas donde prevalecen los personajes y la composición de aquellas donde se impone la acción. Claro ejemplo de esta fusión es *Tres sombreros de copa* que sintetiza diversas estructuras.

La forma de esta obra sintetiza todas las estructuras que encontramos en el mundo dramático de Mihura. Las numerosas escenas entre los protagonistas se alternan con la masiva presencia de personajes sobre el escenario y esto conlleva que, por ejemplo, todo el acto segundo esté construido con alternancia de planos generales y de primeros planos, que concentran la atención del espectador en las relaciones de las parejas que se van formando. El paso de unas escenas a otras y la incorporación de nuevos personajes se produce siempre por exigencias verosímiles de la acción y no por imposiciones de una intriga o comicidad artificialmente forzada. Incluso la intempestiva llegada de personajes como el padre de la novia en el tercer acto está convenientemente justificada por el descuido del protagonista: «Mi niña cien veces llamó por teléfono sin que usted contestase a sus llamadas...» (Mihura, 2011: 68).

El rasgo común en la dramaturgia de este autor, sin embargo, no se encuentra en una sola técnica, sino en la intencionada búsqueda de la sorpresa. A menudo, Mihura consigue este efecto a través de una apertura sin sentido de la trama, desvinculada del núcleo argumental y del resto de la obra. Ya en *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* aparece esta disociación: mientras el personaje de Eusebio intenta estudiar, llega de casa de la vecina la siguiente conversación:

VOZ DE MUJER: Pues yo te digo que sí.

VOZ DE HOMBRE: Pues yo te digo que no.

VOZ DE MUJER: ¿Y qué dijo el otro?

VOZ DE HOMBRE: Que no.

VOZ DE MUJER: Pues pudo haber dicho que sí.

VOZ DE HOMBRE: A mí también me extrañó mucho que dijera que no.

VOZ DE MUJER: ¿Y no diría que sí?

VOZ DE HOMBRE: Yo creo que no. (Mihura, 1962: I, 7)

Los personajes que encarnan estas voces no aparecen ni aparecerán en el escenario, ni tienen nada que ver con la acción dramatizada, pero su diálogo es un ingenioso reclamo de la atención del público.

También al principio de *Tres sombreros de copa* nos encontramos ante un diálogo convencional entre Dionisio y el hostelero, que se transforma en una extraña conversación en que el dueño insulta al recién llegado por negarle que desde la ventana se vean tres luces blancas y, al mismo tiempo, se cruzan entre los dos personajes hermosos e inesperados elogios: «Hace siete años que vengo a este hotel y cada año encuentro una nueva mejora» (Mihura, 2011: 7).

Una vez nos adentramos en el núcleo de las obras, estas desviaciones temáticas desaparecen en pro de la unidad. El ritmo dramático se crea con la evolución interna de los personajes o con las peripecias anecdóticas de la acción. Respecto de los desenlaces, Mihura resuelve las tramas de diversas maneras, pero sus comedias siempre suelen llegar fluidamente al final, ya sea este sorprendente o predecible, pero envuelto de un adecuado artificio.

1.2. El estilo

La dramaturgia de Miguel Mihura se ha movido entre la dictadura de las imposiciones comerciales y la fidelidad a su propio talento. El autor adaptó su obra al público para tener una buena recepción, pero no adaptó los valores burgueses: «Mihura no pretende halagar servilmente a nadie; nunca ha escrito un teatro en el que la falsa moral de la pequeña burguesía apareciese dignificada; su “irrealismo”, su humor, alcanzan a cuanto tocan» (Monleón, 1965: 51).

El ingenioso modo con que el autor rechaza los principios establecidos por el sistema, hace pensar que Mihura está en desacuerdo con muchos de los valores burgueses, ya que muestra sujetos que descubren formas de vida ajenas a las impuestas por la sociedad. Es evidente que su primera frustración con el imposible estreno de *Tres sombreros de copa* condiciona su producción, pero no hasta el punto de escribir solamente buscando el éxito.

– *Tras el fallecido estreno de Tres sombreros de copa, ¿qué deseo pudo más en usted? ¿El de seguir fiel a su línea personal o el de replegarse a maneras cómicas más usuales, más normales?*

– Mire, lo que yo quería era vivir del teatro y no me interesaba, ni mucho menos, ser un escritor de vanguardia. Y entonces cambié de estilo totalmente. Más claro, decidí *prostituirme* y hacer un teatro que llegase a la gente, al público. La primera obra donde yo me encontré a mí mismo fue en *A media luz los tres*. Ahí encontré la fórmula de mezclar sentimientos y crítica de ciertos personajes que existen... Y a partir de ahí he procurado hacer un teatro que le gustase al público, pero que no fuese vulgar. Que le gustase también al crítico, en fin, al intelectual. En esa mezcla me he encontrado yo a gusto.²⁸

Podemos vincular este cambio de estilo con el paso del Madrid republicano a la España franquista. El autor admite que, como todos los bohémicos del momento, era muy liberal y «un poco de izquierdas».²⁹ No obstante, la muerte de José Calvo Sotelo hizo que inhibiera tal posición política.

Otro freno para la comercialización de su teatro, fue que la fuente de inspiración era el mismo autor, al ser su obra la proyección de su propio yo. En otras palabras, Mihura extrae la tipología de sus personajes y la línea básica de los conflictos de su interior, de su invención. Si su motor como escritor hubiese sido tan solo el éxito, probablemente estaríamos ante una producción mucho más extensa y descuidada. Por último, leamos como Mihura se define a sí mismo y a su estilo:

Simplemente un creador. Un hombre al que se le ocurren cosas, quizá un poco distintas a aquellas que se les ocurren a los demás, dichas de otra manera, vistas desde ángulos distintos y expresadas con un estilo personal y a veces extraño. Un individuo, en fin, que inventa cosas. Un inventor, un loco.³⁰

De esta forma el autor se posiciona lejos de la figura del erudito y reivindica al escritor como un inventor.

1.3. El concepto del humor

El discurso que Miguel Mihura iba a pronunciar al ocupar el sillón K con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Lengua hubiese sido clave en este apartado. El fallecimiento del autor el 28 de Octubre de 1977 a causa de una dolencia hepática imposibilitó tal incorporación. No obstante, se ha encontrado un esbozo de dicho

²⁸ *Conversación con Mihura*, Apéndice 1º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p. 284.

²⁹ *Ibid.*, p. 272.

³⁰ Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/teatro/El-ocupante-del-sillon-K-por-Miguel-Mihura/12533> (Fecha de consulta: 17/072018)

discurso: unas veinte páginas llenas de enmiendas, añadidos y vacilaciones que quizás no son ni el borrador definitivo, pero que pueden ayudar a entender mejor su estilo, como hemos visto en el apartado anterior, y su planteamiento humorístico:

El humor es una postura comprensiva hacia la humanidad. Es estar de vuelta de todo y disculparlo todo y perdonarlo todo. Un resentido, un fanático no puede ser humorista. El humor no es reírse de nadie ni reñir a nadie, sino tener para todos una sonrisa cariñosa de indulgencia, de comprensión y de piedad. No puede haber humorismo sin piedad.³¹

Más adelante, en el mismo discurso, el dramaturgo también afirma que no hay que confundir el humor del que él habla con el de épocas anteriores, «no hay que remontarse a Quevedo»³². El humorista no debe ser un hombre retorcido, envidioso y pobre, que trabaja en alguna oficina del Estado y que pone en ridículo a los más pobres que él. Mihura afirma que esta gracia cómico-satírica «resultaba pobre y mezquina y no tenía nada que ver ni con la gracia ni con el humor. Porque lo satírico y lo irónico es una válvula de mala educación»³³. Consecuentemente, su idea del humor parece distanciarse de los autores de la corriente del absurdo.

En el bloque del teatro del absurdo europeo hemos mencionado la obra *Rinoceronte*, de Ionesco. La ideología y la crítica que emerge de este texto no tienen nada que ver con la piedad de que nos habla Mihura. Así como Berenguer, el protagonista de *Rinoceronte*, no perdona que todo su entorno se haya transformado en dicho animal, tampoco Ionesco tiene «una sonrisa cariñosa de indulgencia» para el fascismo que vio extenderse en Rumania. Además, Mihura también afirma que «El autor teatral no está obligado a tener ninguna función determinada dentro de la sociedad»³⁴, concepción del teatro del todo contraria, por ejemplo, a la del escritor y pensador Albert Camus:

Y sólo cuando algunos escritores honestos echaron a volar su fantasía y se alejaron con indiferencia del mundo que les rodeaba y empezaron a inventar un nuevo mundo alegre, cordial e inverosímil fue cuando se creó un nuevo humor. El de evasión. El del absurdo. El de la ternura. El humorismo que entre bromas y veras va extrayendo del alma de la gente el extracto de bondad, de generosidad, de tolerancia, de capacidad de perdón.³⁵

³¹ Íbid.

³² Íbid.

³³ Íbid.

³⁴ Íbid.

³⁵ Íbid.

La concepción del término “absurdo” en este discurso es del todo alejada a la que hemos definido al inicio del trabajo y al significado que Esslin atribuye a esta palabra en relación con los autores de la corriente europea. Parece ser que, en el caso de Mihura, podemos entender el “absurdo” como algo desconcertante, en relación a la búsqueda de sorpresa, pero en absoluto en contacto con ninguna carga moralista o pedagógica. Mihura crea el humor mediante unos protagonistas que se encuentran al margen de la sociedad, pero nunca contra la sociedad. Y de aquí surge la evasión y, como consecuencia, la tolerancia respecto a todo el entorno. Esta omisión de la realidad social se justifica por el claro propósito de no herir los sentimientos del público burgués que sostiene el negocio teatral.

El fragmento del discurso que citaremos a continuación, en un primer instante, parecería cercano al teatro del absurdo europeo:

Vivimos en un mundo que no se entiende bien, lleno de incongruencias y de cosas absurdas. Y nos hace falta que algún hombre [término ilegible], algún brujo, alguien sin compromiso y que no esté atado a nada nos ponga estas cosas en claro y nos explique que lo sensato es lo incongruente y lo absurdo, y por tanto no hay ningún problema ni ningún motivo de preocupación. Y para este cargo se inventó al humorista. Porque el humorista le ve la trampa a todo y aclara las ideas sobre la vida y sobre los hombres con un visión amplia y profunda de universal alcance.³⁶

Vemos, sin embargo, que no lo es, ya que Mihura no pone las «cosas en claro», sino que simplemente elude la realidad: deja la «preocupación» al margen de sus obras, pero así también evita mencionar todos los conflictos que pueden causar este malestar. Así, la dramaturgia de dicho escritor no puede llegar a ser universal: «Mihura no aporta soluciones constructivas y válidas para sus iguales. Construye refugios, marginaciones, modos de subsistencia de utilidad exclusivamente personal» (1997: 203), afirma el estudioso Emilio de Miguel Martínez, y añade: Mihura «ha perdido su raíz universalizadora, aquella que permite a algunos considerarle precursor del humor europeo más vanguardista, para sujetarse a los límites del casticismo tradicional» (1997, 205). El propio autor lo afirma al hablar de su *opera prima*:

El teatro de vanguardia no me gusta nada. Es cierto que mi primera obra *Tres sombreros de copa* era y es de vanguardia pero cuando la escribí yo no lo sabía. Creí siempre que era una obra normal. No me esforcé para

³⁶ *Ibid.*

que me saliera así. Y de tener algún mérito esta obra ése es el suyo, la espontaneidad.³⁷

Tres sombreros de copa se publica por primera vez en 1947 y se estrena en 1952. Esta dilatación en el tiempo pone en duda que la obra estuviera terminada el 10 de noviembre de 1932, fecha dada por el autor. Las pruebas, sin embargo, son innegables: un ejemplo es la carta de Manuel Collado a Eduardo Marquina.³⁸

Tal datación muestra que nos encontremos ante una pieza precursora de un nuevo humor. No podemos afirmar, sin embargo, que Mihura haya influido en la dramaturgia de autores como Ionesco o Beckett, como tampoco podemos decir que el teatro del dramaturgo español se encuentre, en general, dentro de la corriente del absurdo. Se trata, en todo caso, de un estilo humorístico nuevo que la crítica posterior ha comparado con dicho teatro europeo. Esta confrontación tendrá lugar también en el presente trabajo, concretamente en el último apartado de este bloque.

Para finalizar con el concepto del humor mihurista, debemos tener en cuenta que, en sus memorias, el autor también habla sobre el humorismo y este texto, a diferencia del discurso de ingreso a la RAE ya citado, sí está completo:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos [...]. El humor es ver la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés; que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. (Mihura, 1981: 1312-1313)

Observamos que no hay tanta diferencia entre el concepto definido en esta cita con las referencias al humor formuladas en el discurso de ingreso. Solamente cabe añadir que aquí Mihura comenta la técnica de «salirnos de nosotros mismos» como una finalidad: el espectador debe salirse de sí mismo para obtener la evasión que provoca el humor pero, evidentemente, tal método implica unas claras limitaciones temáticas, ya que el objeto del humor es la propia existencia, el yo personal. Así, ni el autor, ni, por lo tanto, su público, acceden a un humor fuera del yo, donde se encontraría una comicidad más distante y satírica, la del teatro del absurdo, alejada de la ternura que manifiestan los personajes del autor madrileño.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Datación documentada de Tres sombreros de copa*, Apéndice 2º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, *El teatro de Miguel Mihura*, op. cit., p. 290.

1.3.1. Los recursos humorísticos

Los recursos humorísticos de Miguel Mihura se basan en diversos tipos de rupturas del sistema, tal y como afirma Emilio de Miguel Martínez.³⁹ Concretamente, este crítico habla de las seis categorías de ruptura que comentaremos a continuación.

En primer lugar, se da una ruptura del sistema establecido por la lógica cuando el autor crea situaciones basadas en la burla o la ignorancia de las causalidades o de los razonamientos lógicos. Un ejemplo claro es la desproporción entre la causa y el efecto de esta réplica en *El caso de una mujer asesinadita*: «Estoy haciendo limpieza general porque la otra tarde vi que había un mosquito» (Mihura, 1962: II, 208).

Los personajes formulan conceptos que se resisten al público y así el autor provoca en él la sorpresa e intriga, sensación que también transmite la ruptura del sistema establecido por la experiencia; es decir, la ruptura de lo que el espectador tiene por cierto y probado. Estas incursiones en lo irreal a menudo van de la mano de hipérboles, como la formulada por don José en *Maribel y la extraña familia*: «Ahora saldrá. La he llamado a su habitación, pero como la casa es tan grande, hasta que reciba el aviso y llegue...» (Mihura, 1962: III, 608). Este tipo de afirmaciones son propias de personajes ingenuos que creen haber usado medios expresivos e intelectuales, sin la menor intención de querer provocar cierto efecto de ingenuidad. Observamos esta conducta distraída en el personaje de Dionisio en *Tres sombreros de copa*: «FANNY: Oye, tienes unos ojos muy bonitos.../ DIONISIO: (*Siempre despistado*) ¿En dónde?» (Mihura, 2011: 29).

También relacionada con el carácter de los personajes hallamos la ruptura del sistema de lo esperado. Se encuentran dentro de estas incoherencias, por ejemplo, cierto tipo de comentarios impertinentes que rompen por completo el clima del discurso mental. Un ejemplo es la conversación de Florita con su padre en *Maribel y la extraña familia*:

DON JOSÉ: ¿Te han tirado agua desde arriba?

FLORITA (*Con dulzura y religiosamente*): No... Desde arriba me han tirado luz...

DON JOSÉ: ¡Pero qué burros son estos vecinos! (Mihura, 1962: I, 546).

³⁹ Emilio de Miguel Martínez, “El humor dramático de Mihura”, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., pp. 157-226.

Este juego de réplicas sorprendentes se ofrece con múltiples variantes en la dramaturgia de Mihura. Con frecuencia, allí donde esperaríamos encontrar reacciones importantes, se producen aceptaciones inverosímiles de los hechos, o a veces se muestran comportamientos con mucha trascendencia respecto a hechos que posteriormente se desvelan como irrelevantes.

En situaciones anecdóticas de las obras mihurianas también encontramos la ruptura de las fórmulas sociales. El autor hace una caricatura de los individuos que son manejados por las leyes establecidas o se burla del matrimonio como fórmula social. Los personajes desprecian la discreción y el buen ambiente: lo que habitualmente una persona piensa y calla, ellos lo dicen, bien que con una inevitable dosis de disimulo, como en *El caso del señor vestido de violeta*: «MARQUESA: ¡Tenía tantas ganas de ver a Roberto! Ya sabe usted, González, que yo estoy enamorada del señor... Mi marido dice que como siga así, me va a tener que dar unos azotes, pero yo no puedo remediarlo...» (Mihura, 1962: I, 464), o bien rompiendo toda norma de cortesía, como en *Sublime decisión*:

MATILDE: Parece usted una persona muy simpática y muy agradable.

HERNÁNDEZ: ¡Pues no lo soy, señora!...

MATILDE: Pues es una lástima, porque tiene usted condiciones.

DON JOSÉ: Desde luego, si usted quisiera.

HERNÁNDEZ: ¡Es que no quiero!

FLORITA: Pues yo en su caso, con esas facultades... (Mihura, 1962: II, 573)

Asimismo, Mihura rompe el clima sentimental legítimamente establecido: permite que los personajes alcancen momentos de sincera emoción y de comunión entre ellos, para así despertar la simpatía del público y, de pronto, corta de raíz esta ternura y hace inútil y ridículo dicho afecto o compasión hacia los personajes. En *Tres sombreros de copa*, la relación entre Dionisio y Paula es una constante entre tonos exaltados y sorprendentes desfallecimientos. Cuando él se entusiasma, ella es escéptica, y si ella es apasionada, él responde con un tópico, tal y como vemos en estos dos diálogos:

PAULA: ¡Es usted un chico maravilloso!

DIONISIO: ¡Pues usted tampoco es manca, señorita!

PAULA: ¡Qué cosas tan especiales dice usted...!

DIONISIO: ¡Pues usted tampoco se chupa el dedo...! (Mihura, 2011: 42)

DIONISIO: ¡Paula! ¡Yo no me quiero casar! ¡Yo no voy a saber qué decir ese señor centenario! ¡Yo te quiero con locura!...

PAULA (*Poniéndole el pasador del cuello*): Pero, ¿estás llorado ahora?

DIONISIO: Es que me estás cogiendo un pellizco... (Mihura, 2011: 85)

En este último caso tan solo se rompe el sentimiento de empatía por un instante, ya que es imposible no compadecer a Paula cuando, al final de la obra, se queda sola en el escenario, saludando a través de los cristales a Dionisio y, finalmente, recogiendo los tres sombreros de copa. No obstante, al tirarlos al aire, sonreír y exclamar el «Hoop» circense, nos devuelve al juego de la comedia justo antes de caer el telón.

Por último, cabe comentar las rupturas del sistema de valores morales planteadas por el autor. Como bien sabemos, Mihura no pretende hacer en su teatro una crítica sistemática de los valores tradicionales, ni exponer tampoco tesis ideológicas, pero sí ridiculiza en muchas ocasiones la ética que la sociedad dicta como norma y los valores sociales mayoritariamente aceptados por los individuos y tantas veces rechazados en secreto. Por ejemplo, el dramaturgo traspasa el sistema ético cuando presenta positivamente cierto tipo de prostitutas, liberándolas de la culpabilidad con que las castiga su profesión. Esta intencional ruptura del cogido moral en uso también la encontramos en el preceptivo “no matarás”:

LORENZO: ...Si quiere que le diga la verdad, la maté.

NORTON (*Sin inmutarse*): ¡Ah! ¿La mató usted?

RAQUEL: Bueno, en realidad, la matamos éntrelos dos. Yo te ayudé mucho. (Mihura, 1962: I, 191)

Mihura soluciona problemas propios de la relación entre cónyuges o del individuo consigo mismo con el asesinato, acto descargado de toda culpabilidad que no causa especial malestar de consciencia en los personajes. Evidentemente, todos estos recursos humorísticos se crean a partir de una intencionada comicidad verbal.

1.3.2 El lenguaje

El habla de los personajes de Mihura no es una reproducción fiel de los modos lingüísticos de la sociedad de la que el autor los extrae. Igual que la conexión de estos con la realidad es a través de la visión del dramaturgo, las características del discurso son fruto de la reformulación de la lengua del entorno del autor. Los dos rasgos más

destacables que el dramaturgo aporta a este habla son el uso frecuente del diminutivo y la incongruente aplicación de adverbios para modificar verbos que no admiten tales atenuaciones restrictivas.

El empleo del diminutivo viene normalmente dictado por la intención de caricaturizar una situación o a un personaje. Por ejemplo, si en un encuentro amoroso aparece un diminutivo, el espectador puede prever la falsedad de la supuesta pasión de los protagonistas de la cita. Por otro lado, la utilización de adverbios se puede bien reconocer en este fragmento de *Tres sombreros de copa*:

PAULA: ¿Era militar?

DIONISIO: Sí. Era militar. Pero muy poco. Casi nada. Cuando se aburría solamente. (Mihura, 2011: 19)

Además, en un nivel puramente sintáctico, la frase breve facilita la réplica inmediata y evita, por consiguiente, la molestia que supone la sintaxis compleja y subordinada.

Respecto al plano léxico en sí como fuente de comicidad, vemos que las frases hechas tienen un papel muy importante en la dramaturgia de Mihura. La sola aparición de una frase o de un término muy popular en una significación concreta advierten al espectador de que el autor va a evitar dicho automatismo en su recepción. Es decir, el personaje que escucha o que formula la frase tomará al pie de la letra el estereotipado y casi siempre metafórico sentido que contiene dicho cliché lingüístico. Lo vemos en el siguiente diálogo de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*:

BARTONESA: ¡Oh! Esa cara la he visto yo en otra parte.

JULIO: Pues la he tenido siempre aquí, señora baronesa. (Mihura, 1962: II, 151)

Esta es la fórmula para tratar las frases hechas que más usa el autor. De hecho, ya la habíamos observado con anterioridad en el fragmento de *Tres sombreros de copa* tomado como ejemplo de una ruptura del clima sentimental:

La escena amorosa del segundo acto entre Dionisio y Paula no contiene ni una sola frase original, sino expresiones tan hechas como baladías. Sin embargo, está penetrada de ternura, es hondamente humana. Paula y Dionisio viven un momento auténtico, pero sólo disponen para expresarse de palabras usadas. (Rodríguez Alcalde, 1973: 443)

Los juegos léxicos también son un efecto cómico empleado por el autor, unas veces por ingeniosos emparejamientos de términos opuestos, como en *El caso de la*

mujer asesinadina, donde se confunde la primera acepción de “víveres” («provisiones de boca de un ejército, plaza o buque»), por la segunda («comestibles necesarios para el alimento de las personas»)⁴⁰, y otras veces por la irónica burla de fórmulas sociales, como en *Ninette “Modas de París”*:

ANDRÉS: Me alegro mucho de verle por esta su casa.

PADRE: Yo también me alegro de verle por esta la suya. (Mihura, 1962: I, 30)

Otro recurso cómico utilizado por Mihura con particular maestría es el lenguaje paródico. El autor dota ciertos personajes de un tipo de habla caricaturizada y así alcanza la burla del carácter presuntuoso y la imitación cómica de jergas profesionales o de formas de expresión definitorias de ciertos ambientes sociales. Este estilo rebuscado se puede percibir fácilmente cuando los personajes de repente mezclan el español con otro idioma. Observémoslo en *Ninette y un señor de Murcia*: «Es que solo dispongo de muy pocos minutos pour faire le menaje de la maison, vous comprenez?» (Mihura, 1962: I, 267).

La paródica acumulación de formas estereotipadas, como el siguiente diálogo de *La tetera*, también es un recurso lingüístico utilizado por Mihura:

PADRE LEOCADIO: Bueno, ¿y qué? ¿Qué dicen ustedes?...

MARI: Pues ya ve, Padre...

CARLOS: ¿Qué quiere usted que digamos?

MARI: Aquí estamos, tan ricamente, pasando la velada...

PADRE LEOCADIO: Claro que sí...

CARLOS: Desde luego... (Mihura, 1962: II, 47)

Otras técnicas verbales que pueden provocar el humor en las obras mihurianas son las sonoras exclamaciones referidas a hechos que anteriormente ya se han mencionado, con las cuales un personaje concluye rotundamente una escena, o los apéndices cómicos como detalles inesperados para dar fin a frases o situaciones.

Finalmente, debemos dejar claro que, si bien los personajes usan a menudo un registro coloquial, su uso no es desmesurado. El autor no se sirve de este lenguaje para

⁴⁰ Véase el vocablo “víveres” en el DRAE (23ª). <http://dle.rae.es/?id=bxrIbKo> (Fecha de consulta: 17/07/2018)

disponer de fácil materia de humor, sino que hace parodia de todos los clichés lingüísticos, como hemos visto, independientemente de su registro.

2. El universo dramático, temas y personajes

Miguel Mihura afirma que «mi teatro soy yo y una mujer enfrente».⁴¹ Como hemos comentado en el apartado 1.1, tal cosmovisión se divide en dos categorías temáticas: las comedias costumbristas, policíacas o de misterio, donde el núcleo argumental son los hechos anecdóticos de un matrimonio o de la soltería; y las comedias en que el desarrollo de las anecdóticas relaciones entre hombre y mujer sirve en realidad para expresar el profundo enfrentamiento entre individuo y sociedad.

De este modo, un único macrocosmos —el de las conflictivas relaciones hombre-mujer— genera dos categorías que, a su vez, están compuestas por una serie de obras con microcosmos particulares. Por una parte, dentro del conflicto individuo-sociedad, encontramos piezas que hablan de la automarginación (*Tres sombreros de copa*, *¡Viva lo imposible!...*, *Ni pobre ni rico...*, y *Mi adorado Juan*), de la rebeldía (*Sublime decisión* y *La bella Dorotea*), y de la integración problemática (*El caso del señor vestido de violeta* y *Maribel y la extraña familia*).

Y, por otra parte, en la categoría temática del conflicto hombre-mujer se hallan comedias que tratan sobre las relaciones entre solteros (*A media luz los tres*, *Las entretenidas*, *Ninette y un señor de Murcia*, *La decente* y *Solo el amor y la luna traen fortuna*), sobre las relaciones matrimoniales (*El caso de la mujer asesinadita*, *Carlota*, *Milagro en casa de los López*, *La tetera* y *Ninette “Moda de París”*), y sobre conflictos marginales (*El caso de la señora estupenda*, *El chalet de madame Renard*, *Una mujer cualquiera* y *Melocotón en almíbar*). Quedan así clasificados temáticamente todos los títulos del dramaturgo. Veamos ahora algunos ejemplos de cómo la cosmovisión de Mihura adquiere una forma concreta en estas piezas.

El conflicto entre individuo y sociedad ocupa buena parte de los planteamientos dramáticos del autor y proviene de la dramaturgia universal. Mihura, sin embargo, trata el tema de un modo original ya que, como sabemos, también de esta forma concibe la sociedad. La ausencia de problemas sociales es llamativa en las obras del escritor. Dicha razón hace que el conflicto se produzca entre individuos concretos de dos perfiles: los acomodados en la sociedad y los marginados. Así como podemos relacionar los

⁴¹ *Conversación con Mihura*, Apéndice 1º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p. 285.

acomodados con los burgueses, no podemos relacionar los marginados con ningún grupo concreto, ya que el autor siempre los presenta individualmente, sin ninguna significación clasista.

Los personajes acomodados se presentan como individuos ridículos que aceptan lo establecido, como el caso de El Odioso Señor en *Tres sombreros de copa*, mientras que los marginados se inventan a diario formas personales de existencia y se muestran con mayor simpatía.

Si bien todo teatro es político, ya que en el momento en que este se representa en unas circunstancias concretas y para una colectividad específica se crea automáticamente una lectura política en dicha sociedad, las obras de Mihura no plantean una interpretación política en un ámbito histórico y sociopolítico concreto, sino que dramatizan situaciones de corte intemporal en torno a la libertad del individuo. La carga política de esta dramaturgia, en todo caso, no parte del interior, sino de su lectura exterior. La interpretación sociopolítica de *Tres sombreros de copa*, por ejemplo, puede establecerse diáfananamente, debido a los términos en que se produce, ya que está escrita en un contexto histórico anterior a la guerra civil y a la dictadura, y también por cómo resuelve el conflicto individuo-sociedad.

Lejos de esta visión política se encuentran las piezas que presentan solamente el conflicto anecdótico entre hombre y mujer. En el campo de la soltería, el autor crea a unos personajes que buscan el acercamiento a otros, sin ningún propósito matrimonial para los hombres y siempre con este fin para las mujeres. El desenlace usual de estas relaciones es la boda: la mujer consigue su meta y el hombre se muestra como el derrotado. De hecho, el vínculo matrimonial aparece en la dramaturgia de Miguel Mihura como una ineludible imposición social o como un estado propio de los acomodados cuyas leyes se pueden burlar. La felicidad que proporciona este estado es dramatizada con radical escepticismo: un rasgo común en todas las parejas es el tedio en el que sobreviven.

En *Tres sombreros de copa*, Dionisio concibe el matrimonio de este modo y el conocimiento casual de Paula supone una grieta en estas convicciones. En realidad, pasados los primeros momentos del encuentro entre los dos personajes, no hay dialéctica entre las opiniones de uno y otra, sino una aceptación por parte de Dionisio de los puntos de vista de Paula. Además, Paula no ataca el matrimonio como forma de unión entre los enamorados, sino como tradición o costumbre social. Así, en un momento de exaltación amorosa, ella imagina su boda con Dionisio. El protagonista

masculino, sin embargo, finalmente escoge casarse con Margarita, teniendo como única razón la fuerza de la costumbre y el uso social.

Paula es el único personaje netamente positivo de la obra, tal y como advertía el autor: «Y de esto solo se salva Paula, que vive su romance con una gran verdad. Ella únicamente se salva de todo lo ridículo, de todo lo imbécil que la rodea». ⁴² Profesional de la danza, conocedora del hombre y sumisa de Buby, el bailarín negro, la vemos entregarse a la tarea de comprender a Dionisio para luego atraerle hacia su mundo. No obstante, el fatídico destino de Dionisio y de Paula no cambia. Desde esta perspectiva, el tema nuclear que Mihura dramatiza es la libertad humana.

En realidad, la ternura que despierta Paula al espectador, la presentan todos los actantes mihurianos: «mis personajes tienen aire de familia, ya que son del mismo padre, aunque la madre, que es la inspiración, sea siempre diferente». ⁴³

La peculiaridad más llamativa de estos sujetos es la singularidad que transmiten, alejada de los modelos reales y de los héroes. Sí que es cierto que algunos personajes de Mihura están cerca de la caricatura como técnica de comicidad, aunque es más común hallar en sus obras personajes cuya personalidad es flexible. Estos últimos son los tipos, seres humanos posibles, sin una historia de linealidad predeterminada, como Paula y Dionisio en *Tres sombreros de copa*. Dionisio, así como gran parte de los personajes masculinos, se caracterizan por la timidez, que es la proyección del autor: «es una cosa innata en mí. [...] y la reflejo en mis personajes, como lo reflejo todo...» ⁴⁴. Esta es otra muestra del trasfondo autobiográfico de su dramaturgia.

Completamente diferente es la figura de la mujer dentro de esta pareja humana sustentadora del teatro de Mihura. Si volvemos a tomar como ejemplo *Tres sombreros de copa*, observamos que Paula ofrece a Dionisio la libertad y Margarita, la novia, propone la norma: la joven seductora es la bohemia, mientras que la virtuosa señorita representa el matrimonio. Así, desde un inicio, la mujer tiene un papel turbador en dicho teatro: juega con el hombre sometiéndole momentánea o definitivamente a sus caprichos. Únicamente en las obras *Maribel y la extraña familia* y *El chalet de madame Renard* vemos a mujeres dominadas por el hombre.

⁴² Autocrítica de *Tres sombreros de copa*, en *Teatro español 1952-1953*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 91.

⁴³ “Entrevista a Miguel Mihura”, en ABC, el 8 de noviembre de 1962, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p.121.

⁴⁴ *Conversación con Mihura*, Apéndice 1º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p.286.

Otra figura femenina que le interesa al autor es la prostituta. De un total de noventa y cinco personajes femeninos que intervienen en las obras de Mihura, veinte son prostitutas. Al dramaturgo, le gusta presentarlas aceptándose a sí mismas, sin que su profesión sea un problema, como hemos comentado en el apartado 2.3.1. De su mano, las prostitutas se nos proponen como ejemplo vital, y consecuencia del repudio a la hipocresía social: «Miguel siente una enorme ternura por estas chicas. Y ha puesto en sus boquitas pintadas frases conmovedoras. Conoce el desparpajo de su lenguaje y, también, su fondo sentimental».⁴⁵

Otra característica de las criaturas de Mihura es que su conducta hace que cambiemos la concepción que en un inicio teníamos de ellas. La inconsecuencia o contradicción en sus acciones se ve claramente ejemplificada en *El caso de la señora estupenda* o *El caso del señor vestido de violeta*, dos farsas disparatadas donde los actantes adquieren personalidades nuevas para potenciar así el enredo: «el personaje es movido desde el exterior con frecuencia por fuerzas mecánicas y artificiosas» (Pagnini, 1975: 119).

Los sujetos secundarios, por lo general, llegan a las comedias para cumplir funciones específicas, como pueden ser contrastar su perfil con el de los protagonistas, apoyarlos, fomentar la intriga o provocar el humor. Esta última finalidad es usada de modo exponencial en la dramaturgia del autor. Así como en *Tres sombreros de copa* no encontramos ningún personaje secundario cuya única función sea hacer reír al público, la evolución de dicho teatro hace que, en obras como *Solo el amor y la luna traen fortuna*, estos personajes aparezcan con la misión de crear situaciones ridículas, *gags* momentáneos, hecho impensable en el teatro del absurdo.

3. Diferencias y similitudes entre el teatro del absurdo europeo y la dramaturgia de Miguel Mihura

La siguiente comparación ocupa un lugar de suma importancia en el presente trabajo. A través de las características planteadas en los apartados anteriores, confrontamos las dos dramaturgias basándonos en cinco ejes: el tema de las obras, relacionado con el contexto social y la ideología del autor; los personajes; la forma y las técnicas o recursos usados; el lenguaje; y la vigencia de ambos teatros.

⁴⁵ Alfonso Sánchez, “Mi columna”, en *Informaciones*, el 18 de diciembre de 1976, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p.128.

A estas alturas del trabajo ya conocemos que el teatro del absurdo tiene un trasfondo crítico frente a la sociedad y que el arte dramático de Miguel Mihura se caracteriza por la tolerancia, la piedad y, en todo caso, por la ridiculización de los valores moralmente establecidos.⁴⁶ De esta forma, el primero quiere tener una utilidad y repercusión en la sociedad, mientras que el segundo afirma que el autor teatral no está obligado a tener dicha función.⁴⁷ Por este motivo, así como la corriente del absurdo presenta un teatro político vinculado con el entorno del autor, con una profundidad temática y un nivel intelectual alto, las obras del dramaturgo español quieren ser apolíticas e intemporales, un divertimento alejado de la estética vanguardista. A modo de ejemplo, *Esperando a Godot* muestra una situación abstracta, pero conectada con la realidad y, en cambio, *Tres sombreros de copa* escenifica una situación realista, pero sin vínculo alguno con la situación sociopolítica española.

Por consiguiente, el absurdo o el asombro ante la falta de asombro,⁴⁸ en la dramaturgia mihuriana, se desarrolla en torno a una anécdota sorprendente, extraña o ridícula, a menudo expresada con juegos léxicos, y en absoluto conectada con el existencialismo ni con la esterilidad de la búsqueda de la razón de que habla Nietzsche. Si tuviéramos que vincular el teatro de Mihura con del absurdo, este se encontraría más próximo a la absurdidad kafkiana, que tiene esperanza en la transcendencia de la Humanidad, que al absurdo planteado por Nietzsche, ambos analizados por Camus.⁴⁹ No obstante, dicha equiparación es del todo forzada, ya que el propio autor español se quiso distanciar de la corriente absurda europea: «¿Leerme yo una obra de Ionesco? Jamás, es pesadísimo. Sólo vi una obra suya, *Rinoceronte*, me parece, en el María Guerrero, y me gustó. Dije: “Hombre, pues sí; dentro de la cosa extraña y eso, está bien...».⁵⁰

En teatro del absurdo, el yo personal se presenta siempre en relación con el sistema social. Este es el que define al individuo y a la identidad humana como una ilusión (recordemos el caso de Bobby Watson en *La cantante calva*, de Ionesco). En cambio, las obras del autor español nos hablan de un yo ajeno a la sociedad, con una idiosincrasia bien definida. De este modo, mientras que en el primer caso el humor se halla en la relación entre el sujeto y el sistema establecido, en el segundo, se encuentra

⁴⁶ Véase el presente trabajo, p.37.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Conversación con Mihura*, Apéndice 1º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p. 279.

en el vínculo entre una individualidad sin recursos y otra acomodada. Como mucho, estos últimos hombres con riqueza se pueden concebir como grupo, como sociedad, pero nunca como un sistema político-social vinculado con la realidad.⁵¹

Si nos adentramos en la psicología de los personajes, observamos que en el teatro del absurdo pocas veces hay actantes secundarios: el *dramatis personae* de *Viejos tiempos* está compuesto por tres protagonistas; en *Esperando a Godot*, a parte de los cuatro personajes principales, solamente se presenta a un mensajero sin nombre; y, en todo caso, como sucede en *Rinoceronte*, los personajes secundarios que aparecen representan el sistema social. Así, nunca son creados con la finalidad específica de generar humor o de fomentar la intriga, como sí ocurre en la dramaturgia de Mihura.

Los personajes del absurdo se caracterizan por ser incomprensibles e incomprensidos por la sociedad. Tienen todo su sistema de valores en juego pero no se dan cuenta: están perdidos y no actúan. Por el contrario, los sujetos del teatro de Mihura, cuando ponen en duda su sistema de valores⁵², se dan cuenta de ello y escogen una opción. Este es el caso, por ejemplo, de Dionisio en *Tres sombreros de copa*, que decide casarse con Margarita. Además, los actantes del teatro del dramaturgo español son carismáticos y despiertan simpatía en el espectador. Así, mientras Vladimir y Estragón alcanzan el distanciamiento al que apuntaba Bertolt Brecht y la ruptura de las bases aristotélicas, el público empatiza con Paula y Dionisio. De esta manera, en el último caso podríamos hablar de una *Kátharsis*⁵³, que provoca Eleos en el espectador, es decir, piedad, misericordia o compasión, tal y como dice el autor madrileño al hablar de su concepto del humor.

Por lo que se refiere a la forma, también podemos observar esta diferenciación respecto a la *Poética* de Aristóteles. En el teatro del absurdo, la acción transcurre sin apenas progresar, a través de signos reiterativos, como la mención del nombre de Bobby Watson en *La cantante calva*, o circulares, como el “¿Nos vamos?” a final de cada acto de *Esperando a Godot*. La intriga no forma parte de la trama, ni tampoco encontramos en estas obras un tiempo o un espacio concreto, sino que toda unidad o secuencia lógica de tiempo y espacio se quiebra al instante.⁵⁴

⁵¹ Véase el presente trabajo, pp. 40-41.

⁵² Nos referimos tan solo a los valores morales establecidos por la sociedad.

⁵³ Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Gredos, 1974.

⁵⁴ Véase el presente trabajo, p. 16.

En los textos de Mihura apreciamos todo lo contrario: la acción progresa a través de sus personajes y de la intriga, siendo el tiempo y el espacio concretos: aunque no estén vinculados con una cronología y un lugar reales, nos conducen a una lectura cerrada de la obra, y a una sola interpretación. En *Esperando a Godot*, en cambio, debemos realizar una lectura forzosamente abierta, así como en *Viejos tiempos* son innegables las múltiples interpretaciones. De esta forma, la dramaturgia del absurdo requiere un espectador activo e intelectualmente participativo, mientras que, en el teatro de Mihura, el público tiene un papel expectante, de observador externo.

En cuanto al lenguaje usado por el dramaturgo español, podemos observar que no se limita a un solo registro: encontramos la comicidad verbal en la reformulación de la lengua de su entorno a través del uso de diminutivos, de adverbios mal empleados, de frases hechas interpretadas de modo literal, de juegos léxicos o del lenguaje paródico como caracterización de un personaje.⁵⁵ Estos recursos se aplican a todos los registros para conseguir la parodia. Por el contrario, el teatro del absurdo se basa en un registro coloquial, en un lenguaje cotidiano no caricaturizado, sino descontextualizado. En las obras de Ionesco o Beckett, la lengua de los personajes es la lengua del entorno de los autores, sin modificaciones ni juegos verbales. El lenguaje no es usado propiamente a modo de recurso humorístico, sino como un elemento más para satirizar la sociedad: la descomunicación entre el razonamiento discursivo, el sistema social, y el sujeto es lo que provoca la risa al espectador.

Las fórmulas cotidianas vacías, sin respuesta o fosilizadas que declaman los personajes del absurdo no tienen nada que ver con el recurso humorístico de los juegos léxicos o las rupturas del sistema lógico utilizadas por Mihura. Mientras en *La cantante calva* vemos cómo se puede forzar el lenguaje, explorando así sus límites, en *Tres sombreros de copa* nos encontramos juegos de palabras. La sátira e ironía que se manifiestan en la primera obra son tachadas de «mala educación»⁵⁶ por el autor madrileño, y se convierten en comicidad honesta en sus creaciones. De esta forma, la conexión entre la filosofía de Wittgenstein y la producción de Mihura es inexistente.

Para acabar, quisiéramos comentar que las obras de la dramaturgia del absurdo actualmente son de suma importancia dentro de la historia del teatro universal. Su

⁵⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁶ Discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/teatro/El-ocupante-del-sillon-K-por-Miguel-Mihura/12533> (Fecha de consulta: 17/072018)

influencia no es tan solo inmediatamente posterior a su producción, como observamos en el caso de Pinter —autor que se nutre de las obras de Beckett, pero que también es considerado dramaturgo del teatro del absurdo—, ni tampoco es una presencia notable solamente en París o en Europa, sino en todo el mundo. Desde 2006, por ejemplo, se celebra el Festival Beckett en Buenos Aires, Argentina.

Es cierto que Mihura también ha marcado la dramaturgia posterior a él: «La señal de Mihura va siendo cada vez más ancha y profunda sobre nuestro teatro contemporáneo. Casi todos los textos cómicos que se estrenen deben algo, por una u otra vía a la *manera* de Mihura, cargada de amor hacia personajes acobardados y estremecidos» (Llovet, 1965: 7). No obstante lo dicho, esta influencia tiene un límite, ya que tan solo se encuentra en el teatro español y por lo que se refiere al tratamiento del humor. Las obras de Miguel Mihura no se suelen dar dentro del canon teatral del siglo XX, a diferencia del teatro de otros autores españoles como García Lorca o Valle-Inclán.

V. Conclusiones

Una vez finalizado el cuerpo del trabajo, seguidamente expondremos las conclusiones a las que hemos llegado tras dicho estudio. El propósito que ha dado lugar a estas páginas ha sido demostrar que la producción teatral de Miguel Miura presenta un estilo y un humor propio, no identificable con el teatro del absurdo europeo.

Después de analizar por separado una y otra dramaturgia, su fondo y su forma, así como el contexto político y social donde se inscriben, hemos llegado al capítulo nuclear de nuestro estudio: la comparación entre ambas estéticas. En este apartado del TFG, la diferencia entre un teatro y otro se ha hecho incuestionable.

El concepto estético y humorístico de Mihura se aleja de la filosofía existencialista que plantea entre líneas el teatro del absurdo. Este hecho afecta al lenguaje de las obras y a sus personajes. Dicho de otro modo, mientras en la dramaturgia del autor español encontramos juegos léxicos para provocar la risa, en los escritores de la corriente del absurdo observamos la dificultad de una comunicación real. Así, los personajes que hablan con un conjunto de frases hechas son ridiculizados y parodiados, y, en cambio, los sujetos que emplean un registro coloquial descontextualizado, no son comprendidos por el público ni se entienden entre ellos.

De esta forma, la voluntad de crítica a la sociedad contemporánea en las piezas del teatro del absurdo es clara; a diferencia de la producción dramática de Mihura, intencionalmente ajena al entorno social del autor, como asegura él mismo: «Nunca he escrito para transmitir mensajes».⁵⁷ Sus personajes despiertan ternura y simpatía, mientras que los de Beckett están lejos de la empatía del espectador porque se encuentran en un ámbito donde el público no puede acceder.

Una característica común de los escritores mencionados en el presente estudio es que estos destacan por sus aportaciones novedosas dentro de la dramaturgia europea. No obstante, la innovación de Mihura se encuentra del todo alejada a la de los autores de la corriente del absurdo. Es cierto que el concepto del humor que hallamos en muchas de las obras de teatro españolas de finales del siglo XX o principios del siglo XXI se nutre de la dramaturgia del escritor madrileño. Este hecho, sin embargo, no ha sido suficiente como para que nuestro autor alcance la proyección internacional que ahora tienen escritores como Pinter o Beckett.

⁵⁷ *Conversación con Mihura*, Apéndice 1º, dentro de Emilio de Miguel Martínez, op. cit., p. 287.

En suma, podemos decir que el núcleo de la absurdidad en el teatro del absurdo se halla en la existencia del individuo en relación con la sociedad, en la búsqueda de la transcendencia y de la razón por parte de los personajes. Tal búsqueda es inexistente en las piezas del dramaturgo español, donde la comicidad no es una consecuencia de la crítica social de la obra, sino que es el motor de la escritura: «yo pienso el asunto a partir de una situación cómica».⁵⁸ De esta forma, la producción teatral de Miguel Mihura se compone de comedias, mientras en la corriente absurda europea encontramos tragedias con humor.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 287.

Bibliografía

ARRABAL, Fernando (1983). *Pic-Nic*. Dentro de ARRABAL, Fernando (1983). *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*. Madrid: Cátedra, págs. 127-162.

ALBARADO, Esther (2014). *“Ni francés ni español, soy del exilio”*. Madrid: El Mundo Cultura.

<http://www.elmundo.es/cultura/2014/02/12/52fbf190268e3e094e8b457d.html> (Fecha de consulta: 03/06/2018)

AMORÓS, Andrés (1992). “Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M.Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 19-22.

BECKETT, Samuel (1999). *Tot esperant Godot*. Barcelona: Proa, La Butxaca.

– (2017). *Esperando a Godot*. Barcelona: Editorial Austral.

BERENGUER, Ángel (1983). “Introducción”. Dentro de ARRABAL, Fernando (1983). *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*. Madrid: Cátedra, págs. 13-126.

BILLINGTON, Michael (1996). “Time regained”. Dentro de *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber and Faber, págs. 203-220.

CAMUS, Albert (2010). *Crónicas*. Madrid: Alianza Editorial.

ESSLIN, Martin (1966). *El Teatro del Absurdo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

HANFLING, Oswald (1983). “Pròleg”. Dentro de WITTGENSTEIN, Ludwig (1983). *De la certesa*. Barcelona: Edicions 62, págs. 7-19.

HOFMANNSTHAL, Hugo Von (2001). *Carta de Lord Chandos*. Barcelona: Alba editorial.

HOOTI, Noorbakhsh (2011). *The impossibility of verifying Reality in Harold Pinter's Old Times*. Kermanshah: Razi University.

HUÉLAMO, Julio (1992). “Lorca y los límites del teatro surrealista”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M. Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 207-214.

IONESCO, Eugène (1957). “Dans les armes de la Ville”. Dentro de *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault*. Núm. 20, octubre de 1957.

– (1962). *Notes et contrenotes*. Dentro de MERTON, Thomas (1968). *La lluvia y los rinocerontes*.

https://espiritualidad.marianistas.org/wp-content/uploads/2014/08/thomas_merton_la_lluvia_y_los_rinocerontes.pdf (Fecha de consulta: 28/06/2018)

– (1996). *Rinoceronte*. Buenos Aires: Editorial Losada.

– (2017). *La cantante calva*. Buenos Aires: Editorial Losada.

JARDIEL PONCELA, Enrique (1977). *Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela*. Barcelona: Editorial Ahr.

KAYSER, Wolfgang (1976). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

LLOVET, Enrique (1965). “El humor de Miguel Mihura”. Dentro de *Miguel Mihura*. Madrid: Taurus.

MARTÍN, Mariano (1992). “Ejemplos de renovación: teatro francés e italiano en la escena madrileña”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M. Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 127-135.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1978). “Introducción”. Dentro de *Tres sombreros de copa*. Madrid: Narcea, págs. 6-32.

– (1997). *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

MIHURA, Miguel (1962). *Obras Completas de Miguel Mihura*. Barcelona: AHR.

– (1981). *Mis memorias*. Barcelona: Mascarón.

- (2011). *Tres sombreros de copa*. Barcelona: Vicens Vives.
- Fragmentos del discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua. Dentro de *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/teatro/El-ocupante-del-sillon-K-por-Miguel-Mihura/12533> (Fecha de consulta: 16/07/2018)
- MONLEÓN, J. (1965). “La libertad de Miguel Mihura”. Dentro de *Miguel Mihura*. Madrid: Taurus.
- OLIVA, César; TORRES, Francisco (2003). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra.
- PAGNINI, Marcello (1975). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- PANDOLFI, Vito (1993). *Història del teatre* (vol. 3). Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- PELOSSI, Claudia Teresa (2004). “De la soledad a la rebelión. Análisis del monólogo final de Berenguer en *El rinoceronte*, de Eugène Ionesco”. Dentro de *Revista Gramma*. Vol. 16, Núm. 39, págs. 40-45.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992). “Mecanismos de titulación en el teatro de humor de la preguerra (aproximación semiótica)”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M. Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 31-43.
- PÉREZ, Roberto (1992). “Jardiel y el jardielismo”. Dentro de JARDIEL PONCELA, Enrique (1992). *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Madrid: Cátedra.
- PINTER, Harold (1997). *Old Times*. Dentro de *Harold Pinter: Plays Three*. London: Faber and Faber, Contemporary Classics, págs. 243-313.
- (2005). *Nobel Lecture*. Dentro de www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=620 (Fecha de consulta: 27/06/2018)
- (2008). *Viejos tiempos*. Dentro de *Viejos tiempos. Traición*. Buenos Aires: Losada. Traducción de Rafael Spregelburd, págs. 7-64.

– (2017). *Vells temps. Dentro de Vells temps. Cendres a les cendres*. Barcelona: Editorial Comanegra. Traducción de Joan Sellent, págs. 19-78.

Real Academia Española (2017). *Diccionario de la lengua española* (versión electrónica 23.1.). Consultado en <http://dle.rae.es>.

RAVASSI, Alejandro; TELLO, Nerio (2007). *Historia del Teatro para principiantes*. Buenos Aires: Editorial Era Naciente.

REMENTERÍA, José Ariel (2010). “El Silencio como Forma de Comunicación: Carta de Lord Chandos”. Dentro de *Revista RE – Presentaciones. Periodismo, Comunicación y Sociedad*. Santiago de Chile: Escuela de Periodismo Universidad de Santiago. Año 3, Núm. 6, enero-junio 2010, págs. 181-193.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1973). *Teatro español contemporáneo*. Madrid: EPESA.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Entrevista a Fernando Arrabal*. El Mundo. <http://www.elmundo.es/magazine/2002/126/1014399182.html> (Fecha de consulta: 14/07/2018).

RUBIO, Jesús (1992). “Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M. Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 255-263.

RUIZ, Francisco (1975). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

SEEVER, P.W. (1985). *La primera época humorística de Enrique Jardiel Poncela*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.

SERRANO, Carlos (1992). “La funcionalidad del teatro en la guerra civil y el caso de José María Peman”. Dentro de DOUGHERTY, Dru; VILCHES, M. Francisca (1992). *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC-FGL, págs. 393-400.

STINE, Candice S. (1992). *An analysis and production of Harold Pinter's Old Times: a directing project*. Lubbock: Texas Tech University.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1988). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.

– (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.