

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

EL EXISTENCIALISMO COMO BASE DEL TEATRO DEL ABSURDO

La dificultad de la comunicación verbal

Autor/a: Raquel González Hernández

Tutor: Dr. D. Emilio de Miguel Martínez

Salamanca. Curso 2015-2016

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN
FILOLOGÍA HISPÁNICA

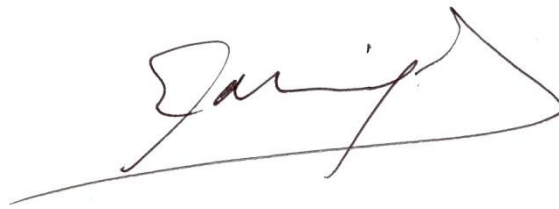
Trabajo de Fin de Grado

EL EXISTENCIALISMO COMO BASE DEL TEATRO DEL ABSURDO

La dificultad de la comunicación verbal

Autor: Raquel González Hernández
Tutor: Dr. D. Emilio de Miguel Martínez

VºB

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Emilio', with a long horizontal stroke extending to the left and a large loop on the right.

Salamanca. Curso 2015-2016

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. El concepto del absurdo.....	5
2.1. El absurdo existencialista	5
2.2. Tradición del absurdo	6
2.3. Rasgos caracterizadores	8
3. Obras inaugurales: <i>Esperando a Godot</i> y <i>La cantante calva</i>	10
4. El caso de España	14
4.1. Enrique Jardiel Poncela vs Miguel Mihura	14
4.2. La primera época de Miguel Mihura	16
4.3. El absurdo de los mundos desiguales: <i>Tres sombreros de copa</i>	17
5. Conclusiones	20
6. Bibliografía	21

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objeto la presentación del concepto del absurdo en un marco en el que la guerra ha desgastado la motivación y el único aliciente que mueve a los autores es el ansia de renovar y buscar formas nuevas. El resultado de esta pretensión será el Teatro del Absurdo, un género que nace en la vanguardia del siglo XX a raíz del perpetuo cuestionamiento de la existencia del ser humano y su capacidad de comunicación. El personaje se presenta como frágil y aparece encajado en un mundo aparentemente sin salida y con un destino poco prometedor, lo que no es más que el reflejo del propio individuo en la sociedad. A través de diálogos inacabados se pone de manifiesto la dificultad de comunicación entre un sujeto y otro, hecho que explica la utilización y triunfo de la gestualidad y todo lo perteneciente al ámbito no verbal.

Para ello, la metodología será la siguiente: se establecerá una línea evolutiva que irá desde los orígenes filosóficos del pensamiento existencialista en el siglo pasado, con autores como Heidegger o Sartre, preocupados por darle una explicación racional a la existencia, siguiendo por la explicación de la tradición del absurdo que incluye el mundo del circo y del mimo – que desembocará en el *music hall* y el *vaudeville* –, los juegos de palabra y la literatura onírica con fin alegórico. Así mismo, se mencionará la importancia del cine, íntimamente relacionada con la figura de Charles Chaplin y los hermanos Marx. Posteriormente, se procederá a caracterizar este tipo de teatro, a extraer sus rasgos más importantes y conectarlos con las obras *Esperando a Godot* y *La cantante calva*, inauguraciones del Teatro del Absurdo, corroborándolo con algunos ejemplos, fragmentos de ambas obras. Además, será de extrema importancia ligarlas con el caso de España, siguiente punto a tratar, donde se incluye la obra *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, claro modelo del absurdo.

La justificación de este trabajo no es más que mi interés hacia todo lo que no se explica por lo que alcanza a ver la vista, sino lo que después de visto, observado y meditado, debe asimilarse. Además, me resulta especialmente interesante el teatro porque considero que es el género que mejor expresa lo que se quiere decir y lo consigue través de diálogos en estilo directo, siendo el que mejor conecta con el lector. Por eso sumando ambos pensamientos he elegido el tema del Teatro del Absurdo, porque es el que reúne de manera óptima las condiciones sobre las que quería ampliar conocimientos.

2. EL CONCEPTO DEL *ABSURDO*

2.1. El absurdo como existencialismo

«El hombre es un ser para la muerte»

Con estas palabras, Heidegger recoge el objetivo del hombre desde el momento en el que nace. Para hablar de *absurdo* es legítimo hacer referencia a la condición humana del ser: qué significa ante el mundo y cómo se enfrenta ante él teniendo en cuenta sus limitaciones. De ellas deriva el sentimiento de temor, es decir, el hombre es consciente de que se encuentra solo y en este momento se siente como «un ser arrojado a un estado en el que no está a gusto».¹ Tras él, la llegada de la angustia producida por el temor que acarrea el constante e imparable pensamiento acerca de la muerte, que aniquila las posibilidades de proyecto del individuo; la muerte empieza con la vida, y en el momento en el que se nace, se empieza a morir, lo que conlleva el fin de la libertad personal.

Del mismo modo cabe señalar a Jean Paul Sartre, figura importante del llamado existencialismo que marcó la década de los años cuarenta y parte de los cincuenta, y al que dieron vida autores como Albert Camus y Simone de Beauvoir. En la reflexión que hace Sartre sobre el sentido existencial defiende que la existencia precede a la esencia, declarando que «si Dios no existe, hay por lo menos un ser en el que la existencia precede a la esencia, un ser que existe antes de poder ser definido por ningún concepto, y que este ser es el hombre (...) ¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define».² La base de su pensamiento se anclaba en la concepción atea de un mundo sin dios que rigiera las leyes de la tierra, donde el hombre tomaba sus propias decisiones y, por extensión, la de todos los hombres. Siendo responsable de sí mismo lo es a su vez de todos los hombres, hecho que conduce a la angustia y al inmovilismo en las acciones, lo que conecta con Heidegger de manera directa.

Como se comprobará más adelante, *absurdo* es un término propio del existencialismo, acuñado en innumerables ocasiones por los autores de esta corriente, pero la idea de *teatro del absurdo* no surge hasta más tarde con Martin Esslin. A pesar

¹ Omar Ruz, M., *Concebir el tiempo a partir de la muerte del mismo y concebir la muerte del otro a partir del tiempo*, Universidad Católica de Córdoba, 2003, 16.

² Jean Paul Sartre durante su conferencia “El existencialismo es un humanismo”, 1946.

de que escribiesen bajo el mismo tono, la misma circunstancia y el mismo fin, no tenían conciencia de seguir unos cánones estéticos ni de integrar una escuela, lo que se desvía de la tradición teatral común.

2.2. Tradición del absurdo

Según Martin Esslin³, el Teatro del Absurdo ofrece una clasificación homogénea de sus antiguas tradiciones:

1. Teatro «puro»: efectos escénicos, abstractos, corrientes en el circo, la revista, los prestidigitadores, acróbatas, toreros bufos, o mimos.
2. Payasadas: salidas cómicas y diálogos sin sentido, juegos de palabras.
3. Literatura onírica y fantástica: frecuentemente con intención alegórica.

La condición de absurdo en el teatro debe su origen a la tradición del *mimus*, una puesta en escena que mezcla baile y canto y que ancla sus principios en la tragedia popular, conviviendo con la tragedia clásica y la comedia. En ella se aúnan la realidad y la ficción, la temática seria con la temática jocosa, llegando hasta la Edad Media a través de los *ioculatores* o payasos ambulantes y los bufones de la corte. Del mismo modo Esslin baraja la posibilidad de conexión entre el *mimus* y la comedia del arte improvisada, género cuya única pretensión es la liberación por medio de la risa. Este tipo de comedia ha tenido distintos destinos: en el caso de Francia, el drama literario la embebió; más suerte tuvo en Inglaterra, pues de la arlequinada se fundió en la tradición del *music-hall* inglés y el *vaudeville* americano y pervivió llegando a ser «el único gran logro del arte popular». (Esslin: 250)

Pero lo realmente decisivo para el Teatro del Absurdo fue la comedia cinematográfica, de la mano de actores como Charles Chaplin. Con el elemento de la mudez se representa la dificultad de comunicación en un mundo en el que el único patrón establecido es la incesante actividad del hombre sin que apenas tenga un momento para pararse a pensar por qué se mueve. Esta idea subyace a lo largo del tiempo de una manera idéntica de no ser porque el silencio cedió el lugar al sonido, y Charles Chaplin a los hermanos Marx, herederos de los antiguos payasos ambulantes y continuadores de la comedia del arte.

³ Esslin, M., *The theatre of the Absurd*. Rev. Ed. Garden City, New York: Anchor Books, 1969.

Así mismo, la técnica *non sense* tiene que ver con la representación del elemento místico y de cómo explicar el universo empleando la exterminación del lenguaje y expansionando el terreno del significado. Lewis Carroll, Edward Lear y Morgenstern son las figuras que dominan la parte lírica, donde se crea un lenguaje propio y nuevas especies de animales. En lo que respecta a la prosa, se compone de obras breves escritas en forma dramática que contienen en su interior acotaciones escénicas: «¿Cómo se llamaba tu madre antes de casarse?» y el otro contesta: «Entonces no la conocía» (Samuel French: *The tridget of Greva*).

Gustave Flaubert y James Joyce tratan el otro lado de esta técnica: reducen el terreno del significado satirizando y bombardeando hasta reducir a la nada los clichés: «¿Dinero: la raíz de todo mal. Diderot: siempre seguido d'Alambert: Jansenismo: uno no sabe lo que es pero queda muy chic hablar de ello.» (Flaubert: *Dictionnaire des Idées Reçues*)⁴.

El tercer y último punto clasificatorio es el de la literatura onírica con elemento alegórico. Esslin ha hablado de la dificultad de dividir el mundo real del mundo del sueño, pero para ello ha partido de la idea de Próspero acerca de la inclusión de un sueño dentro de otro y, en conexión con ella, la vida como encrucijada de espejos, como corredor de sueños. Este fondo se calca en *La vida es sueño* o *El gran teatro del Mundo*, obras en las que el contenido se articula en torno al elemento alegórico.

La ornamentación alegórica decae cuando el barroco deja de tener auge, y este hecho da paso a la fantasía en obras como *Los viajes de Gulliver* o *The castle of Otranto*, novelas conocidas del siglo XVIII. Este cambio es fundamental porque en él se observa el paso de la lógica racional a la irracionalidad completa que ya se aproxima a la ciencia – ficción. En esta línea, una obra como *A dream play* (1902) muestra el subjetivismo y la distorsión de lo verdadero, estrechando vínculos con el mundo ascético:⁵

En esta obra, así como en su anterior pieza onírica *A Damasco*, el autor ha tratado de reproducir la forma inconexa, pero aparentemente lógica de un sueño. Todo puede ocurrir; todo es posible y probable. El tiempo y el espacio no existen.

⁴ *Dictionnaire des Idées Reçues* es un apéndice aparecido en una novela publicada póstumamente, *Bouvard et Pécuchet*, que contiene novecientos sesenta y un artículos en los que se ordenan los clichés aparecidos en la burguesía francesa decimonónica.

⁵ Nota introductoria de *A dream play*, de Strindberg, Suecia, 1901.

Cierto es que *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka ya presenta los rasgos que se presagian el absurdo como movimiento literario autónomo. El protagonista, Gregorio Samsa, se despierta transformado en un escarabajo, hecho sobrenatural en el mundo real. La sorpresa es que lo único que le preocupa a Gregorio es la posibilidad de llegar tarde a su trabajo y no haberse convertido de repente en un animal con múltiples patas. A ello Nabokov añade que «el absurdo personaje central pertenece al mundo absurdo que le rodea, pero entabla una lucha patética y trágica para salir de él e incorporarse al mundo de los seres humanos...y muere en la desesperación» (1997a: 367).

En consecuencia, este tipo de literatura desprende un sentimiento de imposibilidad de actuación del ser humano unido a un misterio que conviene ligar con *El Proceso*, que anticipó las ideas de Ionesco, Beckett y Adamov, además de resultar la primera obra con capacidad de explicar el absurdo a través de su representación escénica. Baurrault mezcló el ideal kafkiano con la técnica de los autores de teatro salvaje –como Artaud o Vitrac – y los iconoclastas Apollinaire y Jarry. De este último hay que destacar su importante producción *Ubu Roi*, una brutal crítica al carácter del hombre, cruel por naturaleza. Por su parte, Apollinaire se adscribe a un surrealismo particular que supera la propia realidad, y lo hace objetando que:

(...) a fin de intentar, sino una renovación del teatro, al menos un esfuerzo personal, pensé que se debería volver a la naturaleza misma, pero no imitándola como los fotógrafos. Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, inventó la rueda, que no se parece nada a una pierna. Hizo por tanto surrealismo sin saberlo...⁶

2.3. Rasgos caracterizadores

Acostumbrado a lo tradicional, el público tardó en adaptarse a la nueva técnica de hacer y escenificar teatro. A pesar de que una parte de la crítica no esté de acuerdo, los intentos de ligar el Teatro del Absurdo con los movimientos vanguardistas como el surrealismo o el dadaísmo parecen ser efectivos. Además, la inconexión entre parlamentos y la no relación entre ideas parecían estar dirigidos a un público minoritario y selecto, que reflexionara y comprendiera lo que se propone; lo que ocurre es que no es la comprensión lo principal de este teatro, sino más bien todo lo contrario: la persona que visualice este teatro debe identificarse con lo absurdo de la vida y la irracionalidad de algunas situaciones.

⁶ Cita incluida en Esslin, M., *The theatre of the Absurd*, proc. Guillaume Apollinaire a *Les Mamelles de Tirésias*, *Oeuvres* (Pléiade), págs. 865 – 6.

Respecto a la acción, se desvía de lo que originariamente era. Según Aristóteles, la acción se dividía en tres partes que eran planteamiento, nudo y desenlace. Ella comenzaba siempre con una pretensión fija que era lograda al final, y se asentaba en unos preceptos lógicos. Esto deja de ser viable con la llegada de la literatura del absurdo, que poco tiene que ver con la coherencia.

Se derrumba, por tanto, la idea de orden y lo que antes se construía sobre un esquema, ahora ya no tiene base alguna; se trata de un teatro de imágenes y no de palabras, y aquí lo único que importa es destacar lo absurdo de la realidad y el sinsentido de la vida. Desde esta perspectiva, se puede observar la inversión del principio de causalidad y la conciencia del tiempo como algo relativo, que a menudo se manifiestan más adecuadamente en el marco escénico que en el verbal:

El señor: Continúen. ¿Queda mucho?

*(Acción muda. El señor está sentado, inmóvil, con el sombrero puesto, de cara al público; los dos peones de mudanzas van, el uno a la puerta de la derecha y el otro a la de la izquierda, que están abiertas de par en par. Se ven, obstruyendo por completo las entradas de las dos puertas, grandes tablas, verdes a la izquierda y violetas a la derecha, que parecen ser las partes traseras de armarios altos y anchos. En dos movimientos simétricos, mirando cada una a su puerta, los dos peones de mudanzas se rascan la cabeza bajo la gorra, perplejos; se encogen de hombros simultáneamente y se ponen en jarras; luego, también al mismo tiempo, dan vueltas entre los muebles a un lado y otro del escenario, y se miran).*⁷

Así, una obra de corte absurdo será siempre circular, al igual que la vida, manifestando ideas al principio de la obra que luego no volverá a retomar. El absurdo es, en su forma, un conjunto de ideas yuxtapuestas sobre un fondo en el que no se espera que una situación igual desemboque en otra situación igual. Además, existe cierta conexión entre el Teatro del Absurdo y el surrealismo, donde la idea de sueño pervive en forma de *sketches*.

Por otro lado, el personaje de cualquier obra tradicional regida por la lógica se caracteriza por ser individual, funcional y estable; el personaje absurdo es todo lo contrario, pues «ni define una personalidad más o menos rica, ni dibuja una figura más o menos estable, ni se inserta en ningún juego de fuerzas movidas por ciertos intereses»

⁷ Ionesco E., *El nuevo inquilino*, Barcelona, Losada, 2010, pág. 138.

y por ello «el carácter, manifestado a través de los actos y las palabras del personaje, cambia constantemente, como si el mismo cuerpo soportara sucesivamente a distintos personajes o viceversa, todos los personajes parecen el mismo».⁸

Una característica fundamental del teatro del absurdo es el humor y la subversión de los valores establecidos. Desde la primera publicación de “La Codorniz” hay un intento de ruptura con los clichés convencionales, y así mismo es el elemento que Ionesco y Beckett buscan partir en dos: el primero lo hace buscando la crítica de la sociedad burguesa a través del hombre conformista y tradicional; el segundo intenta desmitificar el poder del lenguaje con el lenguaje en sí mismo.

Estos valores establecidos recogidos en el teatro convencional de base realista son parodiados hasta la saciedad, – aunque el objetivo principal no fuese ese – en especial la comedia de costumbres, el sainete, el drama antiguo – dramas de honor del Siglo de Oro –, el drama romántico y neorromántico y el teatro modernista en verso de tema histórico – legendario.⁹ En “La Codorniz”, como se dijo anteriormente, se parodió especialmente la alta comedia o «comedia burguesa», de manera grotesca.

Se transgreden las barreras sexuales que desde Apollinaire en *Les Mamelles de Tirésias* se venían dando, junto con otras obras de corte vanguardista –como *La cantante calva* o *La Jeune Fille à Marier*, entre otras –, lo que significa que hay una modificación de la identidad sexual. Ello conduce a la desmitificación de tópicos empleando la caricaturización, lo que se observa ya en *Ubu Roi* para desenmascarar los preceptos burgueses, o en *Tres sombreros de copa*, en el que se describe a un «viejecito tan bueno de las largas barbas blancas» o cuando define a Abelardo de *Ni pobre ni rico*, *sino todo lo contrario* cuando iba «en camiseta y con la chistera puesta».

3. OBRAS INAUGURALES: *ESPERANDO A GODOT* Y *LA CANTANTE CALVA*

Es innegable que la Segunda Guerra Mundial pasó a la historia como una de las mayores tragedias en la historia de la humanidad, dejando tras de sí incontables víctimas. Este hecho trascendió al espíritu de los autores que producían en aquel momento, lo que hizo que iniciaran un cambio con un nuevo rumbo en su actitud

⁸ Núñez Ramos, R., *El Teatro del Absurdo como subgénero dramático*, consultado el 30 de julio de 2016.

⁹ Ideas tomadas de: Alás-Brun, M. M., *De la comedia del disparate al teatro del absurdo*.

literaria. Comenzaron a preocuparse por reflejar el problema existencial, la angustia ante la vida y la soledad fatal del individuo. Este será el caso de Samuel Beckett y Eugène Ionesco, que introducen el elemento existencialista a través de los diálogos y monólogos absurdos, sin unión ni coherencia, lo que explica la desolación del ser humano ante la dificultad de comunicarse.

Como se trató anteriormente, se recurre al tiempo y al espacio de una manera novedosa y de ruptura con lo anterior; de repente es relativo, en unas ocasiones pasa y en otras no lo hace, a veces se para y otras pasa muy rápido. En el caso de *Esperando a Godot* (1952) de Beckett, la conciencia del tiempo es introducida por varios personajes, pero una de las más representativas es la intervención de Pozzo, un acercamiento a «dictador» cuya única pretensión es mandar y ser obedecido. Es fundamental la modificación acerca de la conciencia del tiempo que tiene este personaje, muy distinta cuando es vidente del momento en que se queda ciego:

POZZO: ¡Oh! No teman, llegaré. Pero seré breve porque se está haciendo tarde. Díganme el medio de ser breve y claro al mismo tiempo. Déjenme reflexionar.

frente a:

POZZO (*furioso de repente*): ¿No ha terminado de envenenarme con sus historias sobre el tiempo? ¡Insensato! ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no le basta?, un día como otro cualquier, se volvió mudo, un día me volví ciego, un día nos volveremos sordos, un día nacimos, un día moriremos, el mismo día, el mismo instante, ¿no le basta? (*Más calmado.*) Dan a luz a caballo sobre una tumba, el día brilla por un instante, y, después, de nuevo la noche. (*Tira de la cuerda.*) ¡En marcha!

También los personajes parecen estar supeditados a la posible aparición de Godot, cuya no presencia se advierte a través de un niño que solo entra en escena para ello:

MUCHACHO (*de un tirón*): El señor Godot me manda decir que no vendrá esta noche, pero que mañana seguramente lo hará.

VLADIMIR: ¿Eso es todo?

MUCHACHO: Sí, señor.

Del mismo modo el espacio se reduce y limita a los personajes, los asfixia. Se encuentran controlados por alguna entidad que no les deja salir de aquel lugar, pudiendo compararse con una prisión:¹⁰

VLADIMIR: ¡Estamos rodeados! (*Enloquecido, Estragon se precipita sobre el telón de fondo, choca y cae.*) ¡Imbécil! Por ahí no hay salida. (*Vladimir lo levanta y lo lleva hacia la rampa. Gesto al público.*) Allí no hay nadie. Escapa por allí. *Ve (Le empuja hacia el fondo. Estragon retrocede asustado.)* ¿No quieres? Lo comprendo perfectamente. Veamos. (*Reflexiona.*) Lo único que puedes hacer es desaparecer.

ESTRAGON: ¿Dónde?

VLADIMIR: Detrás del árbol. (*Estragon duda.*) ¡Rápido! Detrás del árbol (...)

Esta concepción presidiaria de la vida está presente en buena parte de la obra de Ionesco, y es uno de los trazos importantes que define el Teatro del Absurdo. En *Amadeo o cómo salir del paso* se observa a dos personajes frustrados porque no pueden escapar de su casa debido a la presencia de un cadáver que no para de crecer en su habitación – lo que no es más que la muerte en descomposición de su amor –:

Magdalena: (...) Amadeo, ¿adónde vas? (...) ¿No me oyes? ¿Te pregunto adónde vas, Amadeo?

Amadeo: A ninguna parte, a ninguna parte. ¿Adónde podría ir?

Magdalena: Voy contigo.

Amadeo: ¡No puedo dar un paso sin que me sigas! ¡Soy libre!

Para entender a Ionesco es lícito recurrir a su frase «comencé a escribir para el teatro porque lo detesto», que ya da una idea aproximada de que lo que creaba era más antiteatro que teatro. *La cantante calva*, estrenada en 1950 en París, proporciona una visión global acerca de la exasperación que produce la incomunicación del sujeto del siglo XX, y lo complicado que llega a ser entender cómo dos individuos estando tan cerca físicamente puedan encontrarse tan lejos y no hallen manera alguna de que razonen con palabras, lo que lleva a la mecanización y materialización de la función humana. El Sr. Smith y la Sra. Smith son los primeros en la obra que hablan bajo un sinsentido descomunal:

¹⁰ Una de las representaciones importantes fue delante de los presos de la Penintenciaría de San Quintín, y fue aclamada y asimilada por su público, que estaba familiarizado con la espera y el sinsentido de las horas.

SR. SMITH: – Era el cadáver más lindo de Gran Bretaña. No representaba la edad que tenía. Pobre Bobby, llevaba cuatro años muerto y estaba todavía caliente. Era un verdadero cadáver viviente. ¡Y qué alegre era!

SRA. SMITH: – La pobre Bobby.

SR. SMITH: – Querrás decir "el" pobre Bobby.

SRA. SMITH: – No, me refiero a su mujer. Se llama Bobby como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se les podía distinguir cuando se les veía juntos. Sólo después de la muerte de él se pudo saber con seguridad quién era el uno y quién la otra. Sin embargo, todavía al presente hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame. ¿La conoces?

SR. SMITH: – Sólo la he visto una vez, por casualidad, en el entierro de Bobby.

SRA. SMITH: – Yo no la he visto nunca. ¿Es bella?

SR. SMITH: – Tiene facciones regulares, pero no se puede decir que sea bella. Es demasiado grande y demasiado fuerte. Sus facciones no son regulares, pero se puede decir que es muy bella. Es un poco excesivamente pequeña y delgada y profesora de canto.

El reloj suena cinco veces. Pausa larga.

SRA. SMITH: – ¿Y cuándo van a casarse los dos?

SR. SMITH: – En la primavera próxima lo más tarde.

SRA. SMITH: – Sin duda habrá que ir a su casamiento.

aunque no los únicos:

SR. MARTIN: – Yo tengo una niña, mi hijita, que vive conmigo, estimada señora. Tiene dos años, es rubia, con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama Alicia, mi estimada señora.

SRA. MARTIN: – ¡Qué extraña coincidencia! Yo también tengo una hijita de dos años con un ojo blanco y un ojo rojo, es muy linda y se llama también Alicia, estimado señor.

En *El asesino sin gajes* también se contempla la huella del absurdo, cayendo en numerosas ocasiones en planteamientos contradictorios que explican la propia contradicción del ser humano:

Voz de la portera (que canta):

Cuando hace calor

es que hace frío.

Por consiguiente, puede concluirse que se trata de obras articuladas en torno a frases destellantes y vacías que no significan nada¹¹, pero que colocadas una detrás de otra conforman un teatro que implica el cuestionamiento de la existencia humana y la labor de su lenguaje –tanto verbal como no verbal –.

4. EL CASO DE ESPAÑA.

4.1. Enrique Jardiel Poncela vs Miguel Mihura

Desde una perspectiva de escritura «desviada de lo común» en España hay que mencionar la producción de Enrique Jardiel Poncela, que supone un gran cambio. Las obras que se habían escrito hasta entonces no son más que el resultado de la propensión de agrado hacia un público burgués, acomodado en la tradición, sin rastro de obra alguna cuyos valores pudiesen incomodar.¹² Pues bien, lejos queda aquel tono de las comedias benaventinas en las que se ensalzaban las costumbres sociales, dotadas del *atrezzo* necesario para escenificarlo: un salón y problemas del día a día como focos principales, dejando a un lado la crítica política y moral. Lo que hace Jardiel es desligarse de esta tradición realista y dejarle todo el protagonismo a la estética, haciendo lógico lo absurdo e ilógico lo fácil de entender. Por lo tanto se trata de una figura importante que modificará y renovará los cánones de la literatura de la posguerra.

En esta línea se crea “La Codorniz” (1941 – 1978), una revista fundada por Miguel Mihura como continuación de “La Ametralladora”, dirigida al bando nacional durante el periodo de la Guerra Civil. En “La Codorniz” se recogían chistes y publicaciones escritas ya en clave de humor absurdo y tono surrealista:

-¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado.

-Es que yo no soy don Jerónimo.

¹¹ El propio autor declaró que las frases que se insertaban en la obra *La cantante calva* fueron extraídas de un manual de rápido aprendizaje de inglés; separadas no significaban nada, pero juntas en este contexto hacían teatro.

¹² No hay que olvidar que Jardiel Poncela mantiene cierta ambigüedad en sus afirmaciones sobre el modo de hacer teatro, ya que acusa a quienes hacen teatro experimental destinado hacia un solo público como “pedantes”, declarando que no hay que olvidar al público, pero a la vez reitera que aquel autor que pretenda hacer arte solo podrá conseguirlo olvidándose de agradar a este.

-¡Pues más a mi favor!¹³

La inspiración de estos escritores fue nada más y nada menos que Ramón Gómez de la Serna, que creó las *greguerías*, alejadas ya de lo que se producía en aquel momento, y algunos otros cuantos dramas que ya incluían incoherencias narrativas que se acercaban a lo absurdo; además añadieron el matiz de la estética propuesta por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*¹⁴. Por lo tanto, habrá un teatro que hereda la comicidad renovadora del «astracán» de Arniches y Muñoz Seca, pero mucho más definitorio y original, con cierta inverosimilitud, ambas características del estilo de Jardiel Poncela:

Solo los seres rastreros aman lo vulgar; de poetas, en cambio, es amar lo inverosímil (...) lo inverosímil es el sueño. Lo vulgar es el ronquido. La Humanidad ronca. Pero el artista está en la obligación de hacerla soñar (...) Yo he hecho soñar al público, y por eso tengo ya un público propio.¹⁵

No obstante, esto le supuso la actitud negativa de la crítica:

La guerra personal de Jardiel contra la sociedad se libró solamente a cuenta de un arte, del arte de escribir comedias que se pareciesen, lo menos posible, a las comedias que ya estaban escritas, y esta actitud de rebeldía resultó insultante.¹⁶

La obra culminante de Jardiel Poncela dentro de la estética que él plantea es *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, con arranque de sainete, donde la vida y la muerte se desarman consecuentemente a través de la parodia de los clichés bajo una perspectiva deshumanizada, lo que no es más que el reflejo de la defensa orteguiana.

La gran innovación de Jardiel Poncela es dar coherencia al «absurdo lógico», rompiendo así con la tradición realista de la comedia burguesa. Además, su obra está escrita a la luz del escapismo y el evasiónismo que surgieron a raíz de aquel momento social, al igual que la de Mihura. La crítica no se pone de acuerdo en la clasificación de ambos autores, pues una parte los encasilla juntos en la denominada «generación de humoristas» – coetáneo de la generación del 27 – y otra asegura que la obra de Jardiel

¹³ Chiste procedente de Tono que ilustró la portada de la primera entrega, en junio de 1941.

¹⁴ Obra publicada por el autor hispano José Ortega y Gasset que demuestra la sorpresa y rechazo popular ante el arte no convencional. Esto ocurre con el arte vanguardista y el nuevo arte que, una vez deshumanizados –sin poseer este término connotaciones negativas – no despiertan sentimientos en personas comunes, por tanto es un arte dirigido a una pequeña masa intelectual.

¹⁵ Jardiel Poncela, E., *Ideas sobre el humorismo*, CIC, 2002, 7, p. 151.

¹⁶ Seaver sobre la actitud literaria de Jardiel.

influye plenamente en la de Mihura. Este último se considera del mismo grupo que el anterior, alegando incluso que jamás bebió de su estilo, pues escribían a la par.¹⁷

4.2. La primera época de Miguel Mihura: el absurdo

«No pertenece a ningún grupo o movimiento teatral. Es un francotirador situado entre Jardiel Poncela y una generación que tratará inútilmente de imitarle. Le divierten las ocurrencias y disparates de Muñoz Seca o García Álvarez, pero quizá porque son maestros del rito teatral, porque saben practicar el juego profesional».¹⁸ Con estas palabras define José Monleón la personalidad arrolladora y con ganas de innovar de nuestro escritor. Desde bien pequeño, las normas insulsas parecieron no ser de su agrado; comenzó a estudiar pintura y música, pero no soportaba «el llevar el compás con la manita y cantar ese do-re-mi-fa-sol tan tonto»¹⁹, lo que ya presagiaba el carácter de sus obras.

Tras el fracaso teatral de *¡Viva lo imposible! o El contable de estrellas* – obra escrita en colaboración con Joaquín Calvo Sotelo en el año 1939– se propone alejarse del teatro y llevar al cine *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939), que había escrito con Tono, pero no lo consigue y ambos deciden estrenarla en el teatro. El talante de Mihura cambia con el polémico éxito de la obra, que no deja indiferente a ningún espectador, sea para bien o para mal. Su siguiente proyecto fue *El caso de la mujer asesinadita* (1946), que hizo junto con Álvaro de la Iglesia, pero al poco tiempo deja la dirección de “La Codorniz” y se olvida del teatro a tiempo parcial, que volverá a retomar pasados unos años con una actitud distinta que la que tuvo hasta el momento: olvida la línea teatral que había estado escribiendo y que verdaderamente le gustaba para engendrar aquella que complacía los gustos del público. Esto se traduce en la deserción de los sentimientos por parte del autor, haciendo del teatro algo más práctico y funcional; habiendo perdido la esperanza, lleva al escenario *Tres sombreros de copa*, que había escrito en 1932 pero que no logra estrenar hasta el año 1952. Para su sorpresa, la obra obtiene el entendimiento del público, hecho que impulsa al autor a seguir escribiendo con sus patrones estilísticos, cosechando triunfo por doquier.

¹⁷ Mihura recibió duros ataques por parte de Jardiel Poncela, que afirmó la existencia de plagio en *La mujer asesinadita* y *Un marido de ida*, aseveración que siempre negó Mihura justificándose con la originalidad de su obra.

¹⁸ Monleón, J., “La libertad de Miguel Mihura”, en *Miguel Mihura. Teatro*, Madrid, Taurus, 1965, pág. 43.

¹⁹ Mihura, M., *Tres sombreros de copa*, ed. de Jorge Rodríguez Padrón. Madrid, Catedra, 1977, pág. 13.

Según Jorge Rodríguez Padrón, el teatro español contemporáneo plantea cuestiones diversas como la separación patente entre realidad y aparente realidad, el miedo al enfrentamiento del hombre a la sociedad. En efecto, con esto intenta romper Miguel Mihura y sus coetáneos pero sin dejar de lado su concepción tradicional del teatro. Se puede decir que él no se sujeta a premisas establecidas, sino que llega al *quid* de la cuestión, al fondo del asunto, a la desnudez, explotando situaciones relacionadas con lo grotesco mediante la carcajada difícil; el humor en Mihura es un humor cargado de seriedad que deja ver su trasfondo trágico. En resolución el teatro que hace se aleja de la propia literatura y por la situación, abandonando cualquier resquicio cómico:

Las formas creadas por el autor comportan una determinada idea sobre el actor, el director, el escenógrafo. Punto éste fundamental, pues cuando se habla de renovación formal, no nos referimos exclusivamente a un problema autoral, sino a un problema del teatro en su totalidad.

Lo malo es que las formas tradicionales han creado un aparato artístico a su servicio, y cuando uno las pone en cuestión está, inevitablemente, enfrentándose con ese aparato.²⁰

Esta manera de crear teatro supera el océano y deja su influencia en Hispanoamérica en autores como Virgilio Piñera, que cultiva del mismo modo una línea absurdista, donde «la premisa básica parte de la idea de que el hombre está atrapado entre su deseo de razón y la incomprensible incoherencia de su vida».²¹

4.3. El absurdo de los mundos desiguales: *Tres sombreros de copa*

Una de las obras más conocidas y repasadas del Teatro del Absurdo, puede considerarse una de esas que se incluyen en el conjunto de obras que pretenden la renovación del teatro español.

Escrita en 1932 pero estrenada veinte años después, *Tres sombreros de copa* pudo ser en teoría la obra inaugural del género del absurdo, aunque en la práctica se considere posterior por la fecha de su estreno. Aun así, es comparada numerosas veces con *La cantante calva* de Ionesco, incluso es el propio Mihura el que hace declaraciones acerca

²⁰ Cita extraída del prólogo de Mihura, M., *Tres sombreros de copa*, ed. de Jorge Rodríguez Padrón. Madrid, Catedra, 1977, pág. 44.

²¹ "El concepto de absurdo en la narrativa de Virgilio Piñera". Poitiers, 5-7 de junio de 1996. COMUNICACIÓN. Publicación: "Virgilio Piñera y la fragilidad de la condición humana". En *Locos, excéntricos y marginales en la literatura latinoamericana*. Joaquín Manzi coord. Poitiers, CRLA-Archivos, 1999. Vol. I, pp. 1500-1512. También en *En torno a la obra de Virgilio Piñera*. Jean Pierre Clément y Fernando Moreno coord. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines, 1996, pp. 91-102.

de su condición absurda: «y de pronto, sin proponérmelo, sin la menor dificultad, había escrito una obra rarísima, casi de vanguardia, que no solo desconcertaba a la gente sino que sembraba el terror en los que la leían».²²

En ella se presentan de manera antagónica los dos mundos a los que se ven sometidos los personajes: el de clase baja, donde los convencionalismos se ven exentos de valor y los personajes tienen clara libertad de elección, y el de clase alta, en cuyo interior se observa la privación del disfrute y el seguimiento de normas. A este último pertenece Dionisio, y al segundo Paula, miembros de la pareja en la que alumbra la luz del foco principal. Para la actuación de ambos personajes, uno de los recursos más empleados para la oposición de estos dos mundos es el humor. El autor, mediante la imposición de un lenguaje educado pero vacío en el personaje convencional manifiesta el tradicionalismo enfrentado al mundo libre como es el de Paula, con un lenguaje fresco, alejando de normas sociales burguesas. Este mundo contiene la verdadera capacidad de razonamiento y sensatez:

DIONISIO. (...) y aprenderé a hacer juegos malabares con los tres sombreros de copa...

PAULA. Hacer juegos malabares con tres sombreros de copa es muy difícil...se caen siempre al suelo...

DIONISIO. Yo aprenderé a bailar como bailas tú...

PAULA. Bailar es más difícil todavía (...)

DIONISIO. (...) lograré tener cabeza de vaca y cola de cocodrilo...

PAULA. Eso cuesta aún más trabajo...

Señala E. de Miguel que el binomio hombre – mujer constituye un factor primordial en el teatro mihuriano. Dentro de ella, no es para menos que se eleve la importancia de la figura femenina puesto que, a pesar de parecer en un comienzo inocente o «tontita», es la que lleva las riendas y la que conduce al hombre, a veces por el mal camino. Le interesa al autor especialmente la prostituta porque lleva el peso del rechazo de la sociedad auestas y son representadas como lo contrario a la decencia de las chicas de clase alta; esta idea se observa en Niní, una de las amigas de Maribel (de *Maribel y la extraña familia*): «no se lo proponen a las chicas decentes, de modo que figúrate a nosotras...» (III, 936). Además, fomentan la creencia de «reforma personal» en

²² Mihura, M., *Humor y melancolía*. Julián Moreiro, Madrid, Algaba Ediciones, 2004.

compañía de un hombre a través de una relación seria: «primero nos invaden, luego nos civilizan y al final nos dejan tiradas...» (I, 25-26).

Paula amenaza con arruinar el plan de vida de Dionisio, y el plano inicial dista mucho del final; así, al comienzo el novio se encuentra ilusionado por lo venidero, que es la unión formal con Margarita, una mujer casta, digna de perpetuar la situación acomodada. Lo que ocurre es que en el momento en el que Dionisio conoce a Paula cambian las tornas, y todo apunta a que el personaje convencional ha visto en aquella muchacha extrovertida la chispa que le falta a su futura mujer. Ha encontrado en ella atracción que en el mundo aburguesado no tiene la más mínima importancia, al igual que ella ha visto en Dionisio lo que en cualquier otro hombre no ha podido encontrar.

Esta atracción hace que la descripción de la relación sea «de picos», y cuando uno de los personajes se encuentra alabando demasiado al otro, este contrapone el motivo para restarle emoción a la situación sin que esto signifique el apagón de la llama. Y de este tipo de disposiciones surgen planos absurdos:

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

PAULA (*Poniéndole el pasado del cuello*) – Pero, ¿estás llorando ahora?

DIONISIO. – Es que me estás cogiendo un pellizco... (III, 105)

Este tono estará presente a lo largo de toda la obra. En el siguiente diálogo, Paula se sorprende al enterarse de la noticia: Dionisio se casa, «pero poco»:

PAULA. ¡Te casas, Dionisio!

DIONISIO. Sí. Me caso, pero poco... (III, 142)

O cuando le cuenta a Paula la historia de que su padre era militar, «pero poco»:

PAULA. - ¿Era militar?

DIONISIO. – Sí. Era militar. Pero muy poco. Casi nada. Cuando se aburría solamente. (I, 58)

El absurdo se manifiesta a través del tratamiento gradual de acciones que por su naturaleza no pueden serlo; sin embargo, los personajes parecen adaptarse bien a esa situación y aceptarla sin la necesidad siquiera de extrañarse. A esto es a lo que se denomina «la lógica del absurdo» o, lo que es lo mismo, hacer cotidiana una situación

que por convencionalismo no lo es, pero que pretende explicar el desvirtuosismo del lenguaje y la incapacidad de comunicación –esta vez mediante la oposición de un mundo con otro –.

5. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, sobra decir que este tipo de teatro que contiene la vanguardia en su interior sirve como puente para lo que se escribe y produce después, así como para explicar lo inmediatamente anterior y dar cuenta del contraste entre, en este caso, las «altas comedias», las «comedias burguesas» y la risa fácil. Este teatro trasciende de ella, no busca despertar en el espectador sentimientos – como sí lo hacían las comedias de Jacinto Benavente –, sino más bien no despertarlos. Tampoco buscaba la carcajada sencilla, sino la inmersión del que lo está viendo en la propia obra; el autor quiere dar cuenta de lo efímero de la comunicación verbal y resaltar el poder de la comunicación no verbal.

Por tanto, lo que se extrae de este trabajo es que el absurdo es principalmente una respuesta a una pregunta existencial, una cuestión tocada por muchos, pero que nunca llegó a oxidarse. La angustia de la vida es la angustia del individuo, y esto se plasma en arte, entendiendo por arte la literatura, la pintura – con creadores como Michael Cheval – y la música.

Se ha demostrado que el existencialismo fue la base de estas obras y fue lo que movió a los distintos autores a producir, alejándose de la triste labor de escribir para vender. No les privó de ello la incompreensión del público hacia su teatro – aunque fuese un motivo de preocupación para autores como Jardiel Poncela o Mihura – y el seguir escribiendo «para una minoría intelectual». Al fin y al cabo, sus personajes al final conseguirán introducirse en el corazón y en el cuerpo del espectador porque «uno a uno, y fuera de la historia contada, los personajes mihurianos deben y pueden ser creídos. Es la señal de talento teatral».²³

²³ Cita extraída de de Miguel Martínez, E., *El teatro de Miguel Mihura*, Madrid, 1977, de E. LLOVET, en *Informaciones: Crítica recogida por F. C SAINZ DE ROBLES*, en *Teatro Español*, 1967 – 68, citado p. 7.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALÁS-BRUN, María Montserrat, (1995), *De la comedia del disparate al teatro del absurdo*, Barcelona, España, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.

BECKETT, Samuel, (1995), *Esperando a Godot*, 15ª ed., Tusquets.

ESSLIN, Martin, (1966) *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.

IONESCO, Eugène, (2010), *El asesino sin gajes, Escena para cuatro personajes, La ira*, Barcelona, España, Sagrafic S.L., Losada.

IONESCO, Eugène, (1970), *La cantante calva*, Buenos Aires, Losada.

IONESCO, Eugène (2010), *Las sillas y otras obras*, Barcelona, España, Sagrafic S.L., Losada.

DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio, (1997), *El teatro de Miguel Mihura*, 2ª ed. rev. – Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

MIHURA, Miguel, (1997), *Tres sombreros de copa*, Madrid, España, 22ª ed., Ediciones Cátedra.