

FUNCIONAMIENTO E INFLUENCIA DE LA IDEOLOGÍA DEL HUMOR EN LA ESCENA ESPAÑOLA

Antonio César MORÓN ESPINOSA
(*Universidad de Granada*)

1. CONSTRUCCIÓN DEL HUMORISMO EN ESPAÑA

1.1. El término ‘humor’ y su etimología

Antes de comenzar la exposición de este artículo, conviene establecer las diferencias entre dos conceptos cuyas fronteras a menudo se neutralizan, quedando confundidos en uno solo, lo cual probablemente sea debido a que se considera que ambos producen el mismo efecto: la risa (mas esto no es así). Me estoy refiriendo, por supuesto, a *lo cómico* y *lo humorístico*, que, si bien, en principio, no son del todo contradictorios, sí poseen un significado autónomo. Del concepto de *humor* y sus diferentes articulaciones, tendremos ocasión de hablar a lo largo de la exposición. Por eso, centrémonos someramente en el primero de ellos, advirtiendo antes, eso sí, que la riqueza y trayectoria del mismo es imposible de abarcar en unas cuantas líneas; pero bastará para

el fin propuesto que es, sencillamente, el de destacar la distancia que existe entre ambos términos.

Hubiera sido fascinante que aquellas palabras de Aristóteles cuando dice “[...] de la comedia hablaremos después” (Aristóteles: 144), no quedasen como mera especulación para las investigaciones posteriores en torno a si se perdió o realmente nunca llegó a escribirse el segundo libro de la *Poética*, el cual habría estado dedicado por completo al género aludido, tal y como el primero de ellos está dedicado a la tragedia. Hubiera sido fascinante, digo, por muchas cuestiones de muy diferente índole: el establecimiento por parte del filósofo de unos esquemas teóricos acerca de su producción, del mismo modo que los realiza para la tragedia, hubieran dignificado desde antiguo un género que habitualmente se ha venido considerando como algo menor, de índole popular, destinado a producir risa únicamente, mera parodia y degradación de la sublimidad trágica, en muchos casos. Aristóteles nos hubiera destacado sus partes, sus personajes, el modo de recepción ideal de la misma y posiblemente también su finalidad, porque si la de la tragedia es la purgación de las pasiones a través de la compasión y el temor (catarsis), ¿cuál hubiera sido la finalidad de la comedia o, en caso de ser igualmente la catarsis, cómo se hubiera producido ésta?

Antes de continuar con el hilo expositivo, conviene reflexionar acerca de las escasísimas líneas que del concepto nos han quedado difuminadas dentro del primer libro de la *Poética*:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina.

(Aristóteles: 141).

Si analizamos este párrafo y lo ponemos en relación con otras ideas lanzadas en la citada obra del filósofo, podemos concluir que: la comedia imita las acciones inferiores de los hombres que pueden ser realizadas por cualquiera, desde un campesino, a un dios o a un rey, porque lo que imita no es una persona, sino una acción, y en esa imitación se tiende a degradar, hasta transportar a los personajes al mundo de la denominada ‘inferioridad’, que no es otra cosa que el mundo contrario a la tragedia, el de las acciones no sublimes. A partir de ahí, veremos que a lo largo de la Historia el concepto cobra multitud de términos distintos que responden a diferentes sociedades y referidos a tipos de espectáculos formalmente diversos; así hablaremos de farsas, entremeses, sainetes, tragicomedia, comedia nueva, comedia española..., por ceñirnos solamente al ámbito español.

Sin embargo, el término humorismo y su concepto son propiamente una creación del siglo XX. En concreto, Joan Corominas sitúa su fecha de aparición en 1914. Anteriormente el término del que deriva, humor, no tenía la significación que posee hoy día.

Su procedencia etimológica es por supuesto de base latina: *umor-umoris* (relacionado con *umidus* ‘mojado’) y significaba ‘líquido de cualquier clase’, entre ellos, los diferentes líquidos del cuerpo, que se acaban denominando *humores*. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII este término pertenecía al campo léxico de la Medicina y se consideraba que era el desorden de estos humores los causantes de la enfermedad (de ahí que la intención de las sangrías fuera la de purificar o aliviar los humores del cuerpo para alejar el malestar). Y si el desorden de los mismos era cosa de enfermedad, resulta muy sencillo explicarse, a través de un lógico desplazamiento semántico por asociación de ideas, que hacia 1600 el término pase a denominar el genio o la condición, que se creía causado por sus jugos vitales; y de ahí en 1734 se fecha la apari-

ción de los términos bien o mal humorado, que no viene más que a hacer referencia al orden o desorden en los humores, aunque ya se acerca más a una cuestión de carácter que a una cuestión médica, una vez que esta ciencia ha avanzado despojándose de las prácticas que unas creencias casi fanáticas provocaban.

En nuestro idioma nos encontramos con una incómoda polisemia que puede llevarnos en muchos casos a confusión, sobre todo con respecto a la etimología. No ocurre así en otras lenguas, como por ejemplo el francés, que separa muy certeramente l'humeur ('el carácter') de l'humour ('el humor', tal y como lo entendemos nosotros en cuanto al humorismo).

1.2. Creación y legitimación del concepto de humorismo en España

1.2.1. El proyecto orteguiano

Una vez hecha esta pequeña aclaración acerca del origen del término y sus diversas variaciones de significado a través de la Historia del idioma y de la sociedad, vamos a centrarnos en analizar cómo se construye en España el concepto de humorismo y cómo funciona de manera especial en el teatro, de modo que se llegará a establecer una escisión radical entre el teatro de humor y el demás teatro que provoca la risa y que se califica como *cómico*.

La construcción de este concepto se realiza a partir de los años 20 y para ello nos encontramos con dos figuras fundamentales que van a funcionar como ideólogos de forma más directa uno y de manera un tanto más indirecta pero completamente presente, el otro: ellos son José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. El grupo de autores dramáticos sobre los que van a influir principalmente serán los creadores del humor escénico, y

los conocemos como La Otra Generación del 27 (López Rubio, 2003), cuyos miembros redujo José López Rubio en su discurso de entrada en la Academia en el año 1983 a cinco dramaturgos: Antonio de Lara ‘Tono’, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y él mismo.

La influencia que Ortega desempeñó alrededor de toda la cultura española de los años 20 y 30 con su ensayo *La deshumanización del Arte*, fue tremenda. Toda la legitimación sobre la poesía pura que predicaban los poetas del 27, responde a este programa estético que, por supuesto, era también un programa social y político de construcción de una clase de élite que fuera capaz de llevar las riendas del país para realizar definitivamente esa revolución industrial que en España (a diferencia de nuestros vecinos Francia e Inglaterra, sobre todo, que ya se habían incorporado completamente a la Modernidad), aún no se había producido. La poesía pura no es más que el alejamiento de las masas de ese proyecto social, alejamiento que comienza efectivamente por la cultura: “A mi juicio, lo característico del arte nuevo, «desde el punto de vista sociológico», es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden” (Ortega y Gasset: 355) decía Ortega en el citado ensayo¹.

La deshumanización en el Arte no significa más que el aniquilamiento de la emoción que contagia toda la obra artística y no deja presenciarla en estado puro. La liberación de esa emoción requiere de una profunda educación intelectual y cultural para aprender a ver el arte desde un prisma totalmente limpio, inmaculado, que permitiría decidir acerca de la calidad del mismo

¹ Ni que decir tiene que todo este proyecto orteguiano de modernización de España se vio truncado por la Guerra y el posterior gobierno franquista.

sin ninguna implicación exterior, con lo que se supone que esa evaluación podrá ser máximamente objetiva.

Pues bien, esa deshumanización orteguiana que desemboca en la construcción de una poesía pura del lado de los poetas, en el terreno dramático desemboca en la construcción del *teatro de humor* que vendría a ser algo totalmente incontaminado tanto en su forma (el texto dramático) como en el efecto producido (la sonrisa, frente a la carcajada del teatro cómico anterior).

La idea es la de romper con todo y presentar en escena un mundo y unas situaciones que lleguen a ser lo más arreferenciales posible, sin remitir a nada exterior, ni a la realidad presente, ni a la Historia, ni a la cultura. Incluso si se utiliza como base alguna figura fundamental del teatro anterior, como hace Jardiel con el mito de don Juan para el personaje de Sergio en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, se hace depurando todo su tipismo hasta conseguir unos planteamientos acerca del personaje y situaciones de juego dramático que lo transforma en otra cosa, alejado ya tanto del don Juan tradicional como del paródico. Así el dramaturgo tan sólo se apodera para crear su personaje del tópico de la ‘seducción’ del mito, pero lo manipula de tal forma que ya no está parodiando ni imitando, sino cincelandó y despojando la contaminación cultural de unos códigos para, una vez alcanzada su esencia, jugar con ella y construir un nuevo paradigma.

En este sentido resulta muy sintomática esta cita del autor, que rápidamente debemos de contrastar, porque es casi una paráfrasis, con uno de los párrafos más elocuentes de Ortega en el citado ensayo². Así, dice Jardiel: “El verdadero revolucionario del arte

² Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido,

no lucha por destruir lo viejo, sino que lucha por construir lo nuevo, consciente de que, en cuanto actúa lo nuevo, lo viejo queda automáticamente destruido” (Ruiz Ramón: 273).

1.2.2. *La teoría estética de Ramón Gómez de la Serna en torno al humorismo*

Gómez de la Serna es el gran teórico español del humorismo. En su ensayo de 1930 titulado *Gravedad e importancia del humorismo* podemos apreciar toda la influencia orteguiana de la que nos venimos haciendo eco con respecto a este tema, porque además supone la base fundamental de su aportación más decisiva a la Historia de la Literatura: la *greguería*, que él mismo definía como *metáfora+humor*. La influencia de este autor en el panorama intelectual de los años 20 desde la tertulia del madrileño Café del Pombo, es innegable. Pero detengámonos en su ensayo que resulta muy esclarecedor para esto que andamos denominando ‘construcción del humorismo’. Intentemos exponer su tesis fundamental para definir certeramente qué es el humor. Para ello, resulta muy interesante comenzar por despojar al concepto de todo aquello que no es y con lo que se mezcla habitualmente. Analicemos un párrafo como éste:

Frente al humorismo [...] está el amarguismo. El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo

que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexo [se refiere a lo que denomina broma dadaísta], o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo “natural”, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime (Ortega y Gasset: 366).

dominen su creación [...] El amarguismo hace doloroso al humorismo y antipático [...] Hay que rechazar toda forma del amarguismo y denunciarlo como tal, pues se disfraza de humorismo en sus réplicas, en su desagradabilidad, en su fondo aguafiestas (Gómez de la Serna: 208).

Si relacionamos esta cita con las tesis orteguianas, veremos que está muy en consonancia con el ideal de pureza, porque es cierto que el *amarguismo* procede de una conjunción de circunstancias externas que acaban por alterar el estado anímico y que como única salida inmediata provoca la protesta antipática, la queja, el lamento, es decir, que la implicación sentimental con lo de afuera afecta y contamina cualquier visión pura de la obra de arte así como cualquier producción en estado puro de la misma. No así, si continuamos con la cita: “En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste que los contempla a los dos” (Gómez de la Serna: 209), el sentimiento de tristeza; porque éste es mucho más elevado y nace del interior del ser humano sin estar relacionado necesariamente con lo de afuera, con lo cual se convierte en algo depurado, fruto de la reflexión inteligente. Esa tristeza no produciría lágrimas, sino melancolía, deseo de algo y de nada a la vez, sería un estado de indeterminación sentimental que solamente puede analizarse y destacarse, como hemos dicho, a través de la inteligencia. Por eso la tristeza está presente en el humorismo.

A continuación, Gómez de la Serna desentraña uno por uno los elementos que forman parte del concepto y rechaza otros que se confunden con él. Forman parte del mismo: lo grotesco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético, “un grano de especia épico-burlesca” y “elementos inclasificables de incongruencia pura” (Gómez de la Serna: 210).

Si nos fijamos bien, todos estos elementos poseen en común el alejamiento consciente, la escisión de lo humano. Lo grotesco es considerado como un grado excelso en el que lo humano se vuelve imponente (Gómez de la Serna: 210), es decir, algo así como una elevación o un descenso (no importa qué, porque lo que es verdaderamente definitivo es el deseo de no permanencia) del mundo real, en donde se anulan las circunstancias espacio-temporales que impregnan de sentimiento el arte; y lo bufo lo considera como “lo grotesco en calzoncillos” (Gómez de la Serna: 210), algo así como desnudo, descarnado, incluso radiografiado, es decir, lo grotesco reducido a su esquema, antes de ser construido en toda su magnificencia. Para hablar del sarcasmo, hace alusión a su primera etimología, ‘mordedura’, y sería, de todos los demás, el elemento más cercano a la realidad, a la que se acercaría de manera intermitente y rapidísima, para herirla muy levemente; por eso dice que “debe estar mezclado de socarronería que debe rebajar el exceso del mordiente” (Gómez de la Serna: 210). (Como podemos apreciar, el interés por el distanciamiento es evidente). De lo patético dice que “debe perder su color en la mezcla, pero debe estar dentro de ella” (Gómez de la Serna: 210), es decir, que debe aportar al arte algo así como una pasión sin sentimiento de la misma: volvemos a la idea anterior del esquema, debe aparecer algo de sentimiento pero completamente depurado, como destacábamos antes con la tristeza. Con la idea del “grano de especia épico-burlesca”, volvemos a lo mismo de antes con el sarcasmo: una dosis mínima de parodia del mundo real y cultural, una dosis mínima de comicidad.

Lo que se pretende en definitiva es una depuración de la risa en sonrisa y que ésta no se relacione con nada, que empiece y acabe en sí misma: “El humorismo acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros, se satisface en sus escenas” (Gómez de la

Serna: 211). Para acabar de definirlo propiamente, destaca Gómez de la Serna los ingredientes de los que el humorismo carece:

Como se ve, quedan fuera del humorismo las sustancias con que se le imita: el chiste, que es el humorismo que se arrastra; el retruécano, que es una cosa mecánica; la tomadura de pelo, que es una cosa de barrio bajo; el choteo, que es una cosa chulescomatónica, y la burla, que no cree en lo que dice y que cuenta con lo ridículo, impiedad de que carece el humorismo (Gómez de la Serna: 210).

Esta última idea de lo ridículo como ‘impiedad’, me parece muy sintomática de todo lo que venimos hablando, porque esa impiedad se puede traducir en bajeza moral y en maldad incluso, que podemos encontrar en el teatro cómico y en la parodia. El humorismo estaría por encima de todo ello, por encima del mundo real y sentiría desprecio por todo lo que se sitúa debajo de su *torre de marfil*³. En este turrieburnismo procedente del Modernismo, consiste la adaptación de lo cómico anterior al humor y se convierte en punto fundamental para su legitimación. En definitiva, podríamos concluir diciendo que el humorismo es una trasgresión (elaborada por una clase burguesa que por primera vez en España, tiene conciencia de tal) por desprecio de lo que anteriormente provocaba risa al pueblo llano, al vulgo, a la masa; pero también, y sobre todo, al espectador burgués del teatro astracanesco. Si nos fijamos bien, en esta cita está enumerando

³ En el año 1943, Gómez de la Serna escribe un ensayo titulado precisamente “La Torre de Marfil”.

punto por punto los ingredientes de su receta para hacer reír. A lo que estamos asistiendo es a un reclamo por parte de la clase intelectual (de ahí saldría la élite orteguiana) de nuevas fórmulas con las que enunciar y percibir la risa. Y se sitúa y se concibe como una de las vanguardias que sucedieron en esos años: como la vanguardia del humor⁴.

La no implicación de este teatro con la realidad circundante, sería aprovechada íntimamente desde el franquismo, porque no molestaba, no había nada que censurar, porque no se refería a nada. En medio de una España devastada por la Guerra en los años 40 y 50, triunfan algunas de estas obras, de una construcción dramaturgica perfecta, cuyo mundo escénico nada tiene que ver con el noventa por ciento de la población. Es por esto que ha sido acusado en muchas ocasiones de teatro de la derecha (Monleón, 1971), cuando en principio no tendría que ser ni una cosa ni otra, 'sino todo lo contrario', como reza uno de los títulos más famosos de este teatro.

1.3. El elemento del absurdo y de lo inverosímil en el humorismo español

De todos los elementos que destacábamos arriba como constituyentes del humor, he querido retrasar el comentario del último de ellos hasta este momento en que tenemos una visión teórica casi completa de lo que es y significa el humorismo, porque a mi entender es este último elemento el verdaderamente definitorio de su carácter y que inaugura antes que en ningún otro país de

⁴ El humorismo sería un cisne sonriendo; lo cómico un mono chirriando carcajadas mientras salta y gira sobre sí mismo, desde esta lógica que venimos exponiendo.

Europa una corriente que debe mucho a estas consideraciones que estamos exponiendo, aunque ideológicamente sea completamente diferente: el absurdo. La cita que veíamos de Gómez de la Serna, dice exactamente: “mezclando al todo elementos inclasificables de incongruencia pura”; la cual se puede interpretar desde dos polos distintos, pero no excluyentes, sino que más bien se interseman-tizan de manera que no podrían llegar a explicarse, en el caso español, el uno sin la convergencia del otro: estos dos polos son *el absurdo* y *lo inverosímil*, que serían el reflejo de los máximos exponentes de este grupo: Miguel Mihura y Jardiel Poncela.

Esta idea de la incongruencia, de lo ilógico y su exposición, debe su manifestación principalmente al movimiento Surrealista, que había legitimado a partir del ensayo freudiano *Los sueños* toda una nueva dimensión creativa: el mundo del subconsciente, cuyos parámetros de funcionamiento nos enseñaba Freud que no respondían ni se podían analizar a través de la lógica lingüística ni del positivismo científico, siendo esta la base fundamental del psicoanálisis.

El elemento de lo incongruente situacional y lingüístico se gesta en nuestro teatro como una de las claves básicas de su humor; y esto es totalmente coherente con todo el panorama del que hemos venido dando cuenta, pues genera una distancia que se puede convertir en sistemática de la realidad; supone esa otra cosa que no es ni lo ridículo ni lo cómico del teatro anterior.

Enrique Jardiel Poncela destacaba que “el humorismo es asociar elementos precisamente disociados”: éste es el mecanismo de los sueños, según Freud.

La premisa inicial de Jardiel fue siempre la de construir una escena que él denominaba de lo ‘inverosímil’, que no es ni más ni menos que un remedo de todo esto que venimos diciendo:

¡Qué asco oír la palabra ‘verosímil’ aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro?[...] Lo que [dentro del edificio teatral] ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro [...] ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico [...] La risa renovada [...] fue el proyecto que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene [...] Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola 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 lleno de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética (Ruiz Ramón: 271).

Considero que la cita es claramente definitoria de todo lo que hemos venido argumentando hasta ahora. Los títulos mismos de la obra de Jardiel sirven como exponente máximo de esta voluntad renovadora y de la incidencia del absurdo⁵.

⁵ *Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada, Un marido de ida y vuelta, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Los habitantes de la casa deshabitada...*, y mi preferido, *Como más me gustan las rubias con patatas*.

Lo inverosímil se convierte en una forma de evasión y elusión de la realidad circundante; y es muy interesante observar cómo uno de los caminos fundamentales para ello se va a tomar del cine negro hollywoodiense de los años 30 y 40⁶. Es, por tanto, una complicación concatenada del argumento situacional y del espacio escénico que se enmarca, alimentándose de una inventiva de recursos extraños a la tradición española, aprendidos directamente del cine, muy influido a su vez por toda la literatura de tradición anglosajona de detectives y de misterio: pócimas raras de efectos rarísimos, asesinatos inexplicables sin pies ni cabeza, inventores chiflados, etc... Sería, además, uno de los estratos fundamentales que compondrían lo absurdo, en tanto que lo absurdo comienza extrañando el pacto de verosimilitud que se establecía con el público en el teatro anterior; lo absurdo es uno de los juguetes con los que lo inverosímil se divierte, cuando la complicación argumental ha llegado a un punto aparentemente irreversible. Aquí estaría el punto de confluencia entre ambos conceptos, la manera de explicar el uno apoyándose en el otro. Lo importante es tener en cuenta que los dos suponen una fuga de la realidad, dentro del teatro de vanguardia que hacían estos humoristas.

Una vez expuestas estas dos lecturas de los planteamientos ramonianos del humorismo, y en consonancia con el proyecto de Ortega y la construcción poética de los autores más conocidos

⁶ Habría que recordar que todo este grupo (a excepción de Mihura) trabajaron dentro de la industria cinematográfica norteamericana de los primeros años, a consecuencia de la invención del cine sonoro en el año 1928: Hollywood veía que con la llegada de esta innovación, podía decaer el peso de su industria, y es por ello, que antes de la elaboración del doblaje, lo que se hacía era rodar las mismas películas completas con equipos diferentes de diferentes países. Y como guionistas españoles fueron contratados todos estos dramaturgos.

(Lorca, Aleixandre, Guillén, Salinas...), habría que concluir diciendo que el elemento del absurdo sigue de forma más directa todo el universo conceptual y teórico del que hemos hablado hasta ahora, porque sería evidentemente más experimentalista, más vanguardista, que lo inverosímil, que lo que hace es una nueva construcción a partir de elementos conocidos, a los que transgrede y transforma, como ya habíamos visto que ocurría con Jardiel. Lo inverosímil sería ingenioso; pero lo absurdo es imaginativo. Es por esto, por lo que considero que, de todas las obras de los humoristas del 27, la obra inaugural que sigue de manera más estricta y esquemática (y que dentro de esta lógica cabría denominar de más pura en la medida de respeto y exposición de todos los planteamientos del humorismo hispánico) es sin duda alguna *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura⁷. Resulta tan novedosa que siempre quedará ahí la polémica de si con ella se inicia a nivel europeo el denominado posteriormente Teatro del Absurdo, o no, con casi dos décadas de antelación con respecto al mismo. Es un tema un tanto complicado de resolver desde el punto de vista de la Filología. Mas desde el punto de vista de la Teoría Literaria considero que es algo más fácil, si tenemos en cuenta que, aún habiendo muchos elementos teóricos análogos entre esta obra y las del Absurdo de un Beckett o un Ionesco, la cosa es que los condicionamientos ideológicos que mueven a unos y otros son totalmente diferentes y eso no podemos obviarlo, ya que el absurdo europeo nace del fracaso profundo y de la desconfianza en el proyecto Ilustrado que ha degenerado en el régimen nacional-socialista y en el des-

⁷ Esta obra fue escrita en el año 1932, pero no fue estrenada hasta veinte años después, porque era tan rompedora en todos los sentidos que ningún empresario confiaba en ella. Lo que sí es seguro es que todo el círculo de Mihura la conocía, de modo que sí podemos hablar de influencias de éste en todos los demás.

encadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. De manera que el absurdo europeo que inaugura Beckett con *Esperando a Godot*, conlleva un índice de *amarguismo* en su contaminación con lo real, tan insistente y tan potente, que impediría ponerlo en paralelo con las tesis fundacionales del humorismo hispánico. El Absurdo europeo pretendía demostrar el fracaso del mundo occidental en todos sus aspectos y principalmente en el comunicativo. El humorismo de Mihura no se plantearía ningún cometido exterior a la escena misma y a la estética perseguida.

La trayectoria que protagoniza el humorismo en nuestro país es verdaderamente interesante, sobre todo a partir de un hecho crucial como fue la Guerra Civil que evidentemente no podía dejar indiferente a nadie. Todo el proyecto de pureza que se venía construyendo desde la década anterior, salta por los aires y toda aquella frescura inicial del humor se transforma automáticamente, ante los ojos de la crítica posterior (desde los años 70 especialmente) en elusión de la realidad y colaboración con el Régimen. Pero por otra parte también es cierto que la riqueza técnica que todas las aportaciones teóricas y prácticas acerca del humor habían introducido en el panorama cultural literario (a través de revistas como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, o la más conocida de todas, *La Codorniz*), influirán de una manera decisiva en la creación de los autores dramáticos, y en la exigencia y expectación del público, que llegará hasta nuestros días.

2. EL HUMOR Y LO CÓMICO A PARTIR DE 1939

2.1. El panorama teatral tras la guerra

Tras la guerra se plantea en torno al teatro una situación penosa en cuanto a su temática se refiere, y es la pérdida absoluta de

libertad para plantear situaciones dramáticas en el escenario, que exige irremediamente una disociación obligada con el mundo real. Es por esto que se impone un teatro que “no te hace pensar absolutamente en nada y, sin embargo, te entretiene” (Monleón: 23). El público de ahora es el de los vencedores de la contienda, a quienes lo único que les importa es obviar durante un par de horas la difícil situación exterior; me imagino que unos, los menos, para olvidar el sabor amargo de su mala conciencia; y otros, los más, eufóricos realmente y orgullosos de su “hazaña”, lo único que desean son obras que estén en consonancia con su estado de ánimo.

Por consiguiente, el teatro que más influye en esta época es el del chiste rápido y fácil, el que busca la carcajada continua, en definitiva, el teatro cómico, habilidoso de un Muñoz Seca, que además, gozaba del prestigio añadido de ser una gloria nacional, un mártir de la causa, al que habían fusilado ‘los rojos’. De estos años, en los que el teatro destaca especialmente por la ínfima calidad de sus producciones, con ideas y chistes más que manidos, y situaciones de una ramplonería desbordante, cabría citar sobre todo a un autor como Torrado, que marcó todo un estilo dentro de este tipo de obras, con títulos como *El famoso Carballeira*, *La dama de las perlas*, *Chiruca*; pero también cabría destacar otros autores como José de Lucio, Emilio Sanz, Ramos y Castro, López Marín, Suárez de Deza, Antonio y Enrique Paso... y un largo etcétera de nombres que hoy día permanecen más que en el olvido. Algunos títulos: *¡Que le ahorquen a usted!*, *Severino fue al casino*, *Me matas con tu cariño*, *Soy el rata primero*, *Lady amarilla*, *Moneda al aire*, *Sencillamente...* Mientras tanto, seguían en activo y con gran éxito los Álvarez Quintero, con un teatro folklorista y ligero, muy acomodaticio como estamos viendo, a este momento histórico y cultural. Estos conviven con el teatro

de humor que se había venido gestando en la práctica durante los años 30. En el 43 se estrena *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono.

Las continuas imprecaciones de críticos como Marqueríe o Eduardo Haro Tecglen, que evaluaban la calidad técnica de las comedias con disparos muy certeros, junto con la aparición de una revista como *La Codorniz* dirigida por Miguel Mihura, sentaron las bases para que el teatro de humor de este otro grupo del 27, formara parte de la cartelera madrileña de esos años y sobre todo de los cincuenta. Éste era un teatro de mayor calidad en estos primeros años del Régimen, tanto en su construcción técnica y dramática como en su anclaje intelectual, que el teatro cómico, astracanesco; pero, en general, todos estos dramaturgos tuvieron que ir haciendo poco a poco concesiones a un público que no acababa de aceptar o de entender esa búsqueda de la inverosimilitud constante, rozando el absurdo, que por principio estético, como autores, se planteaban.

2.2. Dramaturgos del humorismo español

2.2.1. Jardiel Poncela: el fracaso de lo inverosímil

Paradigmático resulta el caso de los autores más sobresalientes del grupo: Jardiel y Mihura. Cada uno de ellos optó por un camino diferente que se debía a la actitud del público hacia su obra: el Jardiel que había arrasado en sus primeras obras, murió fracasado e incomprensido por un público que no admitió su humor desbordante y agresivo, en el sentido de que ponía a prueba continuamente la competencia intelectual del espectador en cuanto a la dinamicidad exagerada de las situaciones escénicas y las ‘rarezas’ de sus personajes. Ejemplifica muy bien esto que vengo

diciendo, el argumento de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, en donde una familia que va a cobrar una herencia a 60 años vista, toma unas extrañas sales proporcionadas por un sabio que los convertirán en inmortales y en eternamente jóvenes; pero, una vez aburridos de la eternidad, ingieren un antídoto regresivo del efecto, por el que irán decreciendo años hasta morir, siendo bebés de nuevo. El juego dramático más interesante se plantea al relacionar a los hijos y los nietos con unos abuelos más jóvenes que ellos, que llegan tarde a casa, bebidos y que les quitan dinero a escondidas; lo más curioso es ver cómo un marido se enamora de la abuela de su mujer que se ha convertido en una muchacha veinteañera.

Otro caso interesante es la situación que se establece en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, en la que no es que el autor se esté riendo del mito de don Juan, sino del sentimentalismo fácil que de éste se desprende, y para ello juega a que el público se identifique y rechace constantemente a un personaje que en su indefinición misma se hace diferente a cualquier parodia del mito. En definitiva, con lo que juega es con los sentimientos del público en su recepción dramática, que puede llegar a marearse al no comprender si tiene que reír o llorar, estremecerse, compadecerse o rechazar, amar u odiar al personaje. Ésta es la esencia del teatro de lo inverosímil, y lo que llevó sin duda alguna a su desconexión con el público, que exigía fórmulas mucho más sencillas y no experimentos.

2.2.2. Miguel Mihura: del absurdo al escapismo poético

Mihura sin embargo supo acertar y pasar de su inicial *Tres sombreros de copa* a, por ejemplo *Ninette y un señor de Murcia*, en donde el autor se impregna de todo el teatro poético cuyas bases habría que rastrear en la obra de Alejandro Casona. En efecto, lo

poético suponía también una huída de la realidad, como podíamos encontrar en el humor. Pero la huída que el teatro poético proponía, dejaba claramente el rastro de la amargura ocasionada por la guerra, cierto tono de insatisfacción y de fracaso ante la imposibilidad del proyecto pedagógico y político que se había venido planteando por parte de Ortega desde los años 20, y sobre todo con la República. El carácter experimentalista, de vanguardia, que habían buscado en los planteamientos del humor como arte puro los autores de este grupo, no se pudo llevar a cabo después de la contienda, y hubo que disfrazarlo con tintes que impedirán la introspección escénica del mismo. Como dice Monleón:

El éxito de público del teatro ‘de humor’, una vez suavizada su potencia agresiva y colocadas las poéticas comillas, prueba hasta qué punto el resultado respondía a un sentimiento compartido por la burguesía, la cual agradecía que se le escamotease, con cierta inteligencia y buen gusto, la realidad. El escamoteo, inmovilizado el país, aislado de Europa y con los recuerdos de la guerra civil latentes, era más necesario que nunca (Monleón: 83).

Lo cierto es que la trayectoria de Mihura es muy particular, ya que alterna períodos de gran éxito con otros de auténtico silencio; y siempre, si no incomprendido, al menos considerado un autor extraño.

Si tuviéramos que utilizar un adjetivo para calificar la totalidad de sus obras y la base de su humor y su poesía, diríamos, sin ninguna duda, que Miguel Mihura hace un teatro melancólico. Pero es que ese ambiente está muy en consonancia con lo que había aprendido en su juventud, a partir de las teorías de Gómez de la Serna. Basten estas declaraciones que realiza en 1972, acerca

de sí mismo, y que en definitiva, están definiendo perfectamente la estética de su obra:

Amargado, en absoluto. Triste, siempre, no he sido muy alegre yo. De vuelta de todo, desde luego, pero lo estoy hace mucho tiempo [...] Me encuentro un poco solo, solo por lo que me rodea, que no me gusta (MIHURA: 26).

Resulta casi paradójico que un autor de teatro que se considera para hacer reír, diga que es un hombre triste. Mas hay que afirmar que ese es el sentimiento del humor más puro, el de la sonrisa y luego, por implicación sentimental, la tristeza. El humor rebaja y hace reflexiva la risa de la comedia; así como el drama rebaja y hace reflexiva la tensión de la tragedia. Podríamos establecer la siguiente regla: lo que el drama es a la tragedia, es el humor a la comedia. De manera que, tanto el uno como el otro, solamente podrían ser explicados una vez que la burguesía entra en la escena de la Historia, dado que lo que ellos hacen, es traer a primer término el realismo⁸ al teatro, mediante el cual se eleva a la categoría de protagonista de la obra, lo que Aristóteles había llamado ‘hombres inferiores’, es decir, vulgares, no dioses ni héroes, normales, en definitiva; con lo cual, la aparición de gente cotidiana ya no tendría que provocar la risa inminente, sino que las acciones que de ellos se imitan pueden hacer llorar (drama) o reír (humor); pero si hacen reír, siempre acompañadas de ese sustrato de tristeza del que hemos venido hablando, que se va a

⁸ Al realismo se llegará a partir de una evolución y transformación del elemento del antropocentrismo que había aparecido en el siglo XVI, con los teóricos del Humanismo.

convertir, a su vez, en el punto esencial de conexión con un tipo de humor al que aludiremos más tarde.

Por todo ello, no resulta nada extraño que en Mihura ejerciera una gran influencia el teatro poético de Casona, dada la sensación de melancolía que aparecía desde sus primeras obras⁹.

2.3. Alfonso Paso y la Comedia Patriótica

De esa ‘suavización’ del humor, que aparecía en una de las citas anteriores, surge la denominada comedia patriótica de Alfonso Paso, el gran autor dramático y más prolífico del Régimen. En su producción se conjuga la más depurada técnica benaventina (con sus ambientes de alta comedia, salones burgueses, clases diferentes que simpatizan a través de la ternura y la idea de un proyecto muy claro de legitimación de la nueva idea de España). De entre todas, una de las más famosas es *Las que tienen que servir*, una comedia cargada de antiamericanismo, por todo lo que esto simboliza para la sociedad de la época: la idea de Democracia a costa de la pérdida de las costumbres nacionales (la religiosidad, la unidad familiar, la honra...), para caer en el libertinaje más absoluto y por supuesto en el pecado. Una de las protagonistas es una criada que se deja seducir por las ideas ‘revolucionarias’ de su amo norteamericano, reprochando a su castizo novio cosas como que no friega los platos, etc..., y al final se produce un intento de violación contra ella por parte del americano. El tema, como dice Monleón: “acaba siendo un elogio de la servidumbre. Esta vez el conflicto no sólo ha sido eludido, sino que se le ha dado la vuelta” (Monleón: 110). La idea es tan sencilla como patriotería: ‘estamos

⁹ Este sentido de la melancolía no lo vamos a encontrar en Jardiel.

bien como estamos', cerrando los ojos al mundo, y tapando las miserias evidentes de la España de aquellos años 50 y 60¹⁰.

Este autor venía de hacer un teatro más realista y crítico del tono de Buero Vallejo, pero sucumbió ante lo que se denominó 'idea del pacto', que no era más que una forma de excusar su arrepentimiento como dramaturgo por someterse a las exigencias del Régimen, diciendo que lo importante para realizarse como tal, era la depuración en la construcción técnica, y la diversión del público mediante la presentación entretenida del proyecto político nacional, ofreciendo alguna que otra obra más crítica en medio de las comerciales porque así tendría más aceptación y mejor paso por la censura¹¹.

2.4. La revista

En este punto cabe detenernos unos instantes para fijarnos en un género considerado menor, y casi siempre excluido de los manuales de teatro por ser un espectáculo híbrido, en donde se alternan lo musical y lo dramático a través de una mínima línea de acción, cargada con argumentos intrascendentes, de enredos picarescos aderezados de un marcado tono erótico que impregna

¹⁰ Todo el cine de Mariano Ozores con los López Vázquez, Alfredo Landa (y el "landismo"), Gracita Morales, etc... traduce perfectamente este proyecto ideológico del momento.

¹¹ Por supuesto, a lo que esto le llevó fue a derrochar su talento en ganar dinero y ser el favorito del público y de la dictadura, pero no a innovar ni técnica ni estéticamente en nada, tal y como estaban haciendo por la misma época los denominados *realistas*, de entre los cuales, el que más cabe citar por su originalísima aportación en orden a su personal estética y temática es sin duda el granadino José Martín Recuerda.

todo el espectáculo, y que está única y exclusivamente consagrado al lucimiento de su personaje más característico: la *vedette*. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la revista.

La influencia fundamental del género, se extiende a lo largo de los años 40,50,60, y su gran éxito en parte es debido a la represión sexual que se había impuesto bajo la dictadura de Franco, en donde todo era pecado; y ni que decir tiene que el público de este tipo de espectáculos era mayoritariamente masculino, el cual iba a satisfacer la vista ante unas mujeres “indecentes” y exuberantes, ante las que se descargaba durante un par de horas la frustración del deseo sexual que tanto se empeñaron en mutilar durante los cuarenta años de dictadura, la Iglesia (bajo el yugo del temor de Dios) y el Gobierno, que tanto amparó los dictámenes eclesiásticos (aunque realmente nunca censuró este espectáculo, porque era una vía de escape a la fuerte represión moral que se ejercía en todos los ámbitos de la vida pública).

Toda esta problemática sociológica bajo la cual estoy explicando el gran éxito de la revista en nuestro país, se puede observar y comprender perfectamente en una de las obras magistrales de José Martín Recuerda, como es *Las salvajes en Puente San Gil*, donde cuenta precisamente la historia de la llegada de una compañía de revista a un pueblo, con la consiguiente revolución que se arma en todos los sectores representativos de la España de aquel momento, ante la presencia de estas mujeres.

Ya hemos dicho que la *vedette* era el personaje más conocido de cualquier revista. Su presencia en el escenario era casi omnímoda: actuaba en los números dramáticos; cantaba y bailaba en las piezas musicales. Muchas son las vedettes que se recuerdan de estos años, de entre las cuales la más famosa de todas es sin duda Celia Gámez. Pero podemos citar muchos más nombres; ahí están: Carmen de Lirio, Alicia Tomás, Ethel Rojo, Tania Doris o Licia Calderón.

Junto a ellas, y como contrapunto de su exhuberancia, aparecía otro personaje fundamental de este género: el *cómico*, quien representaba al hombre corriente de la época, al espectador mismo (que en su imaginario trataba de acercarse también a esa mujer imposible, casi prohibida y censurada por la rígida moral sexual del Régimen); en ese intento de contacto con la vedette, el cómico hacía mil piruetas de enredos y desenredos, que acompañaba de chistes de índole sexual con los que se destacaba, mediante retruécanos ingeniosos, las gracias de la vedette, que hacía el papel de chica ingenua y sentimental que no se entera aparentemente de nada.

De entre el repertorio de cómicos más famosos, podemos destacar a Quique Camoiras, Juanito Navarro, Antonio Casal, Ángel de Andrés, Cassen, Luis Cuenca o Zori, Santos y Codeso.

2.5. Categoría estética universal del humor / humorismo español

2.5.1. El cine: Rafael Azcona y Luis García Berlanga

Todavía no hemos hablado nada del género cinematográfico, dado que este artículo tiene como tema fundamental el género dramático; pero considero que si en algún punto del mismo hay que hacer unas mínimas referencias en cuanto a la influencia del humor en el cine, es en este momento (años 50), porque es cuando encontramos las mejores aportaciones, refiriéndonos en particular a ese tándem de lujo que fueron Azcona y Berlanga colaborando en títulos tan influyentes como *Plácido*, *El verdugo*...¹² El humor codornicesco y en concreto de Mihura había influido mucho en

¹² En *Bienvenido Mister Marshall* la colaboración fue con Bardem y Mihura.

ambos; pero, no vamos a encontrar en sus películas esa pureza de la que hemos hablado anteriormente (en referencia a los años 20 y 30), fundamentalmente por un factor crucial como fue la intromisión de la guerra y la más dramática posguerra, en la vida de una sociedad y una cultura que casi ni se la esperaba. Así que es interesantísimo fijarse en cómo se conjuga en estas obras la más amarga crítica social con técnicas procedentes del humor, un humor mucho más en la línea del concepto universal pirandelliano, quien lo define como un adentrarse, a través de la reflexión, en el por qué de la existencia de la situación cómica que previamente conviene haber detectado, con lo cual, en definitiva, de lo que nos habla es de una implicación sentimental que ocurre en lo humorístico, mientras que en lo cómico se permanece totalmente ajeno a esa implicación. Darse cuenta de que José Isbert por su aspecto físico no representa para nada el imaginario que en nuestras mentes tenemos de 'verdugo', resulta cómico, y de hecho así se inicia esta película de Berlanga. Pero descubrir que ese hombre mayor y cansado es verdugo porque tiene una hija a su cargo todavía, y que la tiene a su cargo porque nadie se quiere casar con ella, precisamente porque espanta a los pretendientes el trabajo del padre, y que viven casi en la miseria y que todo el mundo los mira con desprecio, cuando a esa situación les ha llevado casi que un destino fatal (subliminalmente la Guerra), ahí, en toda esa implicación que se genera a través de la reflexión en torno a las peripecias de estos personajes, reside lo humorístico.

La diferencia entre ambos tipos de humor estribaría fundamentalmente en que uno sería un a priori estético, mientras que el otro, estaría constituido en base a una vanguardia estética, y legitimado sociopolíticamente, por un grupo particular. Si tuviéramos que establecer otra diferencia más en consonancia con lo estético, diríamos que el humorismo español nunca es amargo, ni

crítico, porque siempre estará presente una voluntad constructiva de ir hacia delante, de un entusiasmo aunque sea mínimo. Con esto terminó, como ya hemos dicho, la Guerra. La película aludida de Berlanga, tiene un tono y un final muy crudos, muy amargos y muy críticos con la realidad circundante. Y esto precisamente viene a ser la característica estética del humorismo universal.

2.5.2. *La tradición española del humorismo universal*

¿Es totalmente nueva esta dimensión de lo humorístico con respecto al mundo literario y cultural hispánico, que se explota y se explora en los guiones de Azcona y Berlanga? Por supuesto que no. Ya habíamos encontrado este tipo de humor en un teatro anterior que se denominó comedia grotesca, y cuyo máximo representante e inaugurador del género fue Carlos Arniches con su gran obra *La señorita de Trevélez* (estrenada en 1914), que influirá decisivamente (en cuanto a la aplicación de este humor, del que venimos hablando ahora, a sus personajes y argumentos anteriores), en el Valle Inclán de *Luces de Bohemia*, *Divinas Palabras* y *Martes de Carnaval*.

Cuando iniciábamos esta exposición aludiendo a que si se hubiera conservado la segunda parte de la *Poética* todo sería más fácil, era con toda la intención del mundo, pensando sobre todo en la llegada de este momento. Ya que por un lado, vemos que encontramos un tipo de humor que pudiéramos llamar puro (para referirnos a todo el planteamiento ideológico que lo acompaña) y por otro, aquel, de planteamientos más europeos, como el que acabamos de ver. Y en muchas cuestiones son distintos, como ya hemos expuesto.

Con todo, lo que hay que plantearse es que tanto uno (que es una creación decisiva y rabiosamente española, que sólo podemos

encontrar en los autores españoles de una generación, de una época y de un grupo, en su estado más depurado), como otro (que siendo una categoría estética universal, se incardina dentro de nuestra tradición de manera decisiva, la cual le otorga literariamente, una aportación fundamental y personalísima, como es el esperpento), ejercerán una influencia muy importante, y se arrastrarán sus huellas hasta nuestros días, por lo que debemos de reconocer la voz decisiva de todos estos autores para nuestra escena. Aunque hay que afirmar que, desafortunadamente, Valle Inclán estuvo ausente de los escenarios durante la posguerra, y no se volvió a rescatar para el gran público hasta los años 70, prácticamente. De este modo, ha sido el humorismo hispánico¹³ el que ha ejercido más influencia, en lo que se refiere al teatro de humor, bajo la Dictadura. En el siguiente punto, nos centraremos por ello en la influencia del máximo exponente de este humorismo hispánico, que es Miguel Mihura, en el teatro posterior.

En donde ambas corrientes coincidirán (aparte de en torno al sentimiento de la tristeza, que destacábamos en uno de los puntos anteriores), es en la idea de que son diferentes a lo cómico, y esa diferencia viene cifrada por la reflexión como mediadora. Lo cómico es más instantáneo y antropológico, más corporal; mientras que lo humorístico requiere de la inteligencia y de la cultura para apreciarlo. Por eso podemos leer entre ellos, y haciendo una diferencia mucho más teatral, una dicotomía no implicación / implicación con el personaje, por comprensión inteligente del mismo.

¹³ Y por otro lado la tradición cómica astracanesca.

2.5.3. *Fernando Arrabal: confluencia de varias estéticas*

Un autor fascinante —diametralmente censurado durante el franquismo—, por lo que representa en cuanto a la conjunción en su teatro de varias corrientes: por un lado el absurdo europeo, por otro el humor crítico de tipo pirandelliano (del que hablábamos hace un momento), y por otro el absurdo hispánico, sobre todo influido por Mihura, es Fernando Arrabal. Su obra y su nombre se encasillan habitualmente entre el mejor repertorio de producciones del Teatro del Absurdo, pero considero que la influencia de lo más característico del humor codornicesco o de *La Ametralladora* (no olvidemos que ésta era una revista de humor para hacer reír a los soldados en las trincheras) es innegable, sobre todo en su primera obra. Así en *Pic-nic* la situación que se nos plantea es la de una familia que decide ir a pasar un día de campo en medio de una trinchera de la guerra, para celebrar el cumpleaños de su hijo que allí se encuentra. El humor surge sobre todo del choque que se produce entre cotidianidad y desastre más absoluto, que por supuesto lleva a la reflexión crítica de por qué se ha llegado a esa situación.

2.6. **La influencia del humorismo español: la potencialidad de Miguel Mihura**

2.6.1. *Tip y Coll y el diálogo humorístico*

Una influencia más acendrada de Mihura, por el tono mucho más ahistórico y menos crítico, potenciando más lo absurdo que lo grotesco o satírico, han sido los monólogos de Miguel Gila y los diálogos de Tip y Coll. Quizás junto con Mihura hayan sido los grandes puristas del humor más español, y cabe añadir que es con

ellos con quien verdaderamente se produce la popularización masiva del mismo, debido a sus frecuentes apariciones en televisión.

El humor de estos últimos era totalmente disparatado, tanto verbalmente como en las situaciones que proponían. La diferencia fundamental con Gila era que éste contaba una historia mientras que ellos anulaban el hilo argumental para dar cabida al gag momentáneo y efímero, y se centraban fundamentalmente en la hilaridad conseguida a través de la redundancia (por medio de la cual deshacían el automatismo cotidiano), y el sinsentido onomatopéyico que acompañaba sus acciones. Un ejemplo clásico y sintomático de esto que acabamos de decir es el *sketch* del vaso de agua, donde desmenuzaban paso a paso la acción de llenar un vaso de agua vertiendo ésta desde una jarra, explicando Coll de forma teórico-práctica cuáles son los procedimientos a seguir, y lo que se debe y no se debe de hacer, mientras Tip traducía todas las frases no al francés, sino a una llamativa fonética francesa aplicada al léxico español.

Ellos iniciaron toda una saga de humoristas, que los imitaban únicamente en la idea formal de ser un dúo, porque la creación espectacular de estos era de una calidad intelectual y cultural tan elevada, que suponía una muy difícil continuación. Son grupos que han hecho de la parodia y de la imitación burlesca buscando la carcajada, su mayor fuente de creación cómico-humorística. Me estoy refiriendo a: Martes y Trece (quienes utilizaron ciertos aspectos del chiste paronomásico y onomatopéyico aprendido de Tip y Coll, pero nunca llegaron a igualar su genio), Los Morancos (que han explotado el chiste socarrón y fácil a partir de una caricaturización del andalucismo, muy del tipo de los Álvarez Quintero), El Dúo Sacapuntas (que utilizó sobre todo la estética visual de ser un hombre muy alto al lado de uno muy bajo y el recurso del enfado y bofetada), Cruz y Raya (muy influenciados por Martes

y Trece, pero con una dosis más fina de ironía que a mi parecer resta inmediatez a la carcajada), y Los Hermanos Calatrava (un dúo basado en el chiste facilón de tipo erótico y tono grosero, y en las muecas continuas de uno de sus componentes).

Todos, a mi parecer, a excepción de Martes y Trece, están muy por debajo de la calidad de Tip y Coll; mucho más cerca de la astracanada cómica que del fino humorismo de los del 27.

Pero quisiera destacar aquí a un grupo en el que sí veo una linealidad mucho más directa que los conecta con Tip y Coll, a la vez que adoptan recursos procedentes del *clown* más depurado (de hecho en sus primeras actuaciones siempre iban vestidos de negro con tirantes, uno rojos y otro azules, y llevaban puesta una nariz de payaso): son Faemino y Cansado, únicos depositarios hoy día del *sketch* de lo absurdo, y en los que sigue vigente ese recurso de la redundancia muy marcado, sobre todo a partir del juego de la vocalización extraña del idioma.

Todos estos grupos han realizado giras teatrales desde los años 80 y han constituido uno de los baluartes para la presencia y difusión del *sketch* cómico.

2.6.2. Miguel Gila y el monólogo humorístico

Las fórmulas de Gila se emplearon fundamentalmente en dos personajes: uno, el soldado, que convertía en cotidiano y absurdo no el desastre de la guerra, sino el aparato logístico de la misma. Me imagino que todos recordamos aquellas llamadas de teléfono donde preguntaba: “¿Es el enemigo?... Que se ponga”¹⁴, para con-

¹⁴ “Que los submarinos que nos vendieron están defectuosos porque los echamos al agua y flotan... ¡Ah!, que son barcos... ¡vaya!, con lo que nos ha costado hundir-

tar alguna de tantas y tantas historias con las que acercó estas propuestas que hemos estado analizando sobre el humor español, a toda la sociedad. A veces no representaba ningún personaje o se representaba a él mismo contando historias de su familia, y desplegaba su humor absurdo describiendo acciones mediante asociaciones inesperadas e ilógicas; como por ejemplo cuando decía: “yo vine al mundo un día que mi madre no estaba, así que nací solo”. El otro personaje que le funcionó muy bien, fue el del cateto que exageraba acerca de lo bruta que era la gente de su pueblo, y él mismo¹⁵.

Gila además fue el gran introductor del monólogo de humor. Hoy día, este tipo de monólogos gozan de una gran salud, debido principalmente a un programa que se inició en Canal +, pero que luego pasó a Tele 5 (con lo que se popularizó aún más), como fue El Club de la Comedia (que sintomáticamente realizó un homenaje a Gila donde todos sus colaboradores habituales ensayaban un monólogo del genio). La idea fundamental de este programa era la de dar una oportunidad a gente joven y poco conocida, aunque finalmente se convirtieran en asiduos del programa verdaderos veteranos como

los”, o, “que la metralleta no funciona y lo que hemos hecho es darle una escopeta a un tartamudo”, o, “¿cuántos van a venir?...Uf, son muchos y no tenemos balas para tantos... bueno, nosotros las tiramos y ustedes se las reparten”...

¹⁵ De todas ellas recuerdo aquella historia fantástica sobre las bromas pesadas que se gastaban entre sus vecinos, donde contaba más o menos esto: “la gente de mi pueblo es muy bromista. Un día al Mariano le dijimos: «anda, súbete a esos cables de la luz a tender la ropa para que se airee mejor!»; y cuando agarró el cable se electrocutó y se carbonizó... Unas risas: hasta el padre decía: «me habéis matao un hijo, pero lo que me he reído...». Luego la madre ya era otra cosa, muy pesada, diciendo en el entierro que si cómo éramos, que si por nuestra culpa se había muerto su hijo... ¡Señora, si usted no sabe aceptar una broma, pues váyase del pueblo!”.

Anabel Alonso, Verónica Forqué, Nancho Novo, y, sobre todo, el mejor dotado de todos ellos para este tipo de exposición dramática, y más reconocido por el público: Quique San Francisco.

La idea general del programa era la adaptación a España de un tipo de monólogo que venía funcionando muy bien y con bastante tradición en la sociedad norteamericana, de manera que en esto se separarían de Gila, aunque todos lo reconozcan como el gran maestro, el que cultivó el género durante cuarenta años. Las características del monólogo humorístico moderno son: hablar de situaciones cotidianas, siempre dentro de un ambiente urbano, referidas a la relación con el jefe, los amigos, la familia... haciendo un poco de sátira muy *light* e ingenua de la política nacional.

De El Club de la Comedia salieron varios de los espectáculos de humor de más éxito en estos últimos años, como fueron *5 hombres. com*, y todos los derivados: *5 mujeres. com*, y algunas más de este tipo; es decir, la idea ha sido la de llevar el monólogo cotidiano centrado en grupos sociales amplios al teatro, para tratar temas desde el machismo, el feminismo, la homosexualidad... Pero después también ha sido innumerable la cantidad de bares, pequeños pubs con capacidad para no más de 200 personas, en los que han actuado en gira por toda España, los actores de este programa, con lo cual se ha generado un tipo de cultura del humorismo urbano, de referentes muy inmediatos, muy efímero, que trivializa los problemas cotidianos con una sonrisa, y que no tiene más fin que arrancar esa sonrisa; es divertido y permite un mínimo de sarcasmo crítico que no molesta al poder: por ejemplo, así sucedía cuando ocurrió la catástrofe del Prestige o la invasión de Irak con el apoyo del gobierno español de entonces: se hacían cantidad de chistes y de gracias que sólo quedaban ahí. Era una buena manera para el poder de permitir el desahogo momentáneo a través de la risa y olvidarse de los problemas sociales para

acordarse solamente de los propios. Es un humor prefabricado y enlatado para triunfar en un momento de latencia política y social, en una sociedad democrática en donde el único problema real se convierte en el problema individual de cada ciudadano que nunca se cuestiona el ejercicio de poder con visos de cambio alguno¹⁶.

2.7. El teatro cómico y de humor más actual

Pero no quisiera finalizar sin hacer referencia a los grupos de teatro cómico y de humor más actuales, y a los autores más destacados del mismo, dentro del panorama nacional, desde los años 80. Después de un período (años 60 y 70) en el que el teatro recibe una fuerte influencia del grupo de los denominados *realistas* (Buero Vallejo, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez, etc.), parece que el teatro cómico se retrotrae y sólo queda vivo el género de la revista (que procedía de los años 40 y 50; pensemos para este momento en una actriz como Lina Morgan), algunas películas del destape, algunos *shows* televisivos, pero poco más. A partir de los 80, el panorama cambia algo en el sentido de que el entusiasmo y el optimismo traídos por la incipiente democracia, y todos los cambios sociales de la Transición, se intentan conjugar con el realismo, creando una nueva estética en la que se analiza la realidad y sus problemas de manera divertida y despojada de dramatismo, y para ello es

¹⁶ El ejemplo más claro de esto que digo está en el despabilamiento social que produjeron los atentados del 11 de Marzo, en donde una sociedad al completo se rebela contra algo para cambiar algo, olvidándose de sus problemas cotidianos y centrándose en el interés social.

muy efectivo el ingrediente cómico. Definitivamente lo humorístico desaparece del panorama y las caídas simpáticas a través del enredo situacional es lo que mueve este tipo de comedias, por otro lado escritas magistralmente. De entre todas ellas, la que más alcance social ha tenido, quizás gracias al cine, ha sido *Bajarse al Moro* de José Luis Alonso de Santos, que nos sitúa en un nuevo Madrid, con sus personajes metidos en el mundo de la drogadicción que se relacionan de forma amena con la policía, y nadie es ni bueno ni malo, ni se pretende la creación de un análisis psicológico o social profundo; no es ni más ni menos que el establecimiento de un nuevo costumbrismo, de un nuevo tipismo social muy influenciado por lo que fue la estética y la ideología de *la movida*.

Por otro lado quisiera destacar al grupo catalán Tricycle, artífices también de la situación cómica pero a través del mimo, con lo que consiguen una gran originalidad en la manera de contar el mínimo argumento de sus *gags* situacionales. De mucha resonancia en todos nuestros teatros fue el espectáculo *Slastic*, basado en una visión paródica de las posibles situaciones que se podrían plantear en las Olimpiadas de Barcelona del año 1992.

También nos encontramos desde los años 60 con un originalísimo grupo bastante crítico y mordaz con todos los regímenes políticos que se han cruzado a su alrededor, tanto el franquismo, como la democracia y en especial el nacionalismo catalán. Estos únicos y verdaderos anarquistas del mundo del teatro se llaman *Els Joglars*, y es un grupo que empezó trabajando con el mimo y acabó incorporando la palabra para herir punzantemente allí donde ponen su inteligente mirada. Su director, Albert Boadella, es sin duda hoy día uno de los grandes nombres dentro del teatro español. Una de sus últimas obras fue precisamente *Ubu President*, donde juegan a realizar una parodia grotesca, recurso muy utilizado

en sus espectáculos, de toda la clase dirigente política de entonces, centrado en la figura de Jordi Puyol, a quien transforman en una especie de fante, remedo del Ubú de Jarry.

Y por supuesto seguimos teniendo en nuestros teatros parodias en el tratamiento sobre todo de nuestro teatro clásico español, en un afán por recuperarlo para el gran público. De entre todas las agrupaciones merecen especial mención Micomicón, que está especializada en las puestas en escena del teatro de Lope; fruto de ello son *La dama boba* o *Castrucho*, con las que a través del distanciamiento, para el que utilizan recursos musicales del cabaret, las historias paralelas a la que sucede en la escena dejando al descubierto los camerinos, la exageración en la enunciación, la utilización de medios cinematográficos, etc..., lo que consiguen es hacer reír y pasar un rato agradable con unas obras que hoy día serían soportables solamente para un público muy cultivado, que curiosamente, es quien detesta en muchas ocasiones estos experimentos escénicos tachándolos de impuros y de no respeto al maestro, cuando estoy seguro de que Lope, que era un gran conocedor del teatro como espectáculo, sería el primero en reírse con ellos.

CONCLUSIONES: EL HUMOR Y LO CÓMICO EN LA SOCIEDAD ACTUAL

Considero que tras la exposición realizada, ha quedado claro que la risa es algo que funciona en cualquier sociedad y en cualquier época, porque es terapéutica, fundamentalmente. Pero también es cierto que sirve en muchas ocasiones como instrumento de poder, para aliviar la tensión provocada por una realidad circundante incómoda para una gran parte de la sociedad. Así el fascismo franquista —que como todo el movimiento fascista se apoyó en la

legitimación de multitud de símbolos, autores, obras, estéticas..., que nada tenían que ver, en principio, con sus propuestas—, observó en los procedimientos del humorismo, un estupendo acicate con el que controlar a la población más intelectual, impidiendo —por ejemplo— la agitación de ideas revolucionarias.

Más tarde, en los años posteriores al Régimen, comprobamos que el humor sigue utilizándose con un estilo muy someramente crítico con el mundo que nos rodea. Podríamos llegar a la conclusión de que ha existido y existe en España esto que hemos denominado desde el título mismo de este artículo como *ideología del humor*, que estaría centrada en la elusión de la realidad o en su crítica amable, y que se ha mantenido hasta el momento actual. Y ésta ha sido la práctica generalizada del humor en nuestro país —al menos del humor que hemos tildado de teoría radicalmente española, aquella que nacía bajo los presupuestos ideológicos de Ortega y Gasset—, a excepción de algunos autores como Valle Inclán, Fernando Arrabal, Azcona y Berlanga o Albert Boadella.

La risa no tiene por qué ser algo con lo que pasar un rato agradable y ya está. Pero sorprende que actualmente se potencia una ideología del humor que tiende, al igual que tendía aquella del franquismo, a hacer olvidar las miserias que se contemplan cada día, sin establecer ningún tipo de crítica. Y esto no creo que suceda solamente en España, pues basta contemplar cualquier comedia del cine más reciente que nos llega de los EE.UU., para apreciar esa huída de posturas comprometedoras con el poder establecido.

Es por esto que podríamos afirmar que el interés por este tipo de ideología del humor, no sucede solamente en España, sino que se produce en otras épocas y en otras sociedades. Y este momento de globalización, de estado de bienestar, de mundo occidentaliza-

do, en definitiva, favorece la realidad de ese interés, que llega a convertirse finalmente en un modo casi de (auto)censura; con lo cual, debemos plantearnos lo siguiente: ¿somos realmente libres?, ¿podemos expresar libremente lo que pensamos en un mundo basado en la libertad (de expresión)? ¿Existe un intento, generado desde los instrumentos de poder, que nos invita a no pensar en un tipo de humor corrosivo como el que por ejemplo practicaran en su momento Beckett o Valle Inclán? Si esto es así, ¿por qué?; y sobre todo, ¿por qué no cambiarlo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1988), *Poética* (edición trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid, Gredos.
- AMORÓS, Andrés, GARCÍA LORENZO, Luciano, MONLEÓN, José *et alii* (1977), *Teatro español actual*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra.
- ARNICHES, Carlos (1993), *El amigo Melquíades. La señorita de Trevélez* (edición de Manuel Seco), Madrid, Espasa Calpe.
- BERGSON, Henri (1986), *La risa*, Méjico, Porrúa.
- BRUGUERA NADAL, María Luisa y FORTUÑO LLORENS, Santiago (eds.) (1998), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana, Universitat Jaime I.
- CABAL, Fermín y ALONSO DE SANTOS, José Luis (1985), *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos.
- CANTOS CASENAVE, Marieta y ROMERO FERRER, Alberto (coords.) (1998), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Madrid, Fundación Pedro Muñoz Seca-Universidad de Cádiz.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979), *La parodia dramática en la Literatura Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- FREUD, Sigmund (1994), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988), *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2003), *Obras Selectas. Teatro*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ RUBIO, José (2003), *La otra generación del 27. Discurso y cartas* (edición, introducción y notas de José María Torrijos), Madrid, CDT.
- MIHURA, Miguel (1995), *Tres sombreros de copa* (edición de Jorge Rodríguez Padrón), Madrid, Cátedra.
- MONLEÓN, José (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.
- MUÑOZ SECA, Pedro (1987), *La venganza de don Mendo* (Prólogo de Alfonso Ussía), Madrid, Espasa Calpe.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2000), *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1965) *La deshumanización del arte*, en *Obras Completas*. Tomo III (1917-1928), Madrid, Revista de Occidente.
- PAVIS, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2000), *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RUÍZ RAMÓN, Francisco (1995), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999), *De Jardiel a Muñoz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos.