

# Comedia y Existencia: a propósito de teatro y cine en Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura

ARMANDO PEGO PUIGBÓ

La Salle – Universitat Ramon Llull

armandojesus.pego@salle.url.edu

**Título:** Comedia y Existencia: a propósito de teatro y cine en Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

**Resumen:** Este artículo propone una revisión de la percepción cómica de la existencia humana en el teatro y el cine de algunos destacados autores de la denominada otra generación del 27 o generación de “los humoristas”. Se toman como referencias tres obras: *La vida en un hilo*, de Edgar Neville; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, de Enrique Jardiel Poncela; y *Maribel y la extraña familia*, de Miguel Mihura. Se lleva a cabo una relectura de la categoría de Comedia sobre la base de la *Poética* de Aristóteles y *El banquete* de Platón a través del concepto de *dialísis* como opuesto al de cataráisis. Se advierte así la distinción ética entre virtud y continencia como una manera de concebir el poder subversivo de la imaginación cómica en su contexto modernista, más allá de la categoría de humor. Los motivos del doble, de la repetición y del secreto adquieren una significación relevante en sus adaptaciones cinematográficas, entre los años 40 y 60, en relación con la comedia norteamericana.

**Palabras clave:** Comedia, Géneros Literarios, Cine, Teatro, Otra Generación del 27.

**Fecha de recepción:** 11/10/2024.

**Fecha de aceptación:** 17/12/2024.

**Title:** Comedy and Existence: On Purpose of Theatre and Cinema in Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

**Abstract:** This article proposes a review of the comic perception of human existence in the theatre and cinema of some outstanding authors of the so-called the other generation of 27 or generation of “the comedians”. Three works are taken as references: *La vida en un hilo*, by Edgar Neville; *Usted tiene ojos de mujer fatal*, by Enrique Jardiel Poncela; and *Maribel y la extraña familia*, by Miguel Mihura. A rereading of the category of Comedy based on Aristotle's *Poetics* and Plato's *Symposium* is carried out through the concept of *dialysis* as opposed to *catharsis*. The distinction in the ethics between virtue and continence is noted as a way of conceiving the subversive power of the comic imagination in its modernist context, beyond the category of humour. The motifs of the double, repetition and secrecy acquire a relevant significance in their filmic scripts between the '40 and '60 linked to the American Comedy.

**Key Words:** Comedy, Literary Genres, Cinema, Theatre, Other Generation of 27.

**Date of Receipt:** 11/10/2024.

**Date of Approval:** 17/12/2024.

## 1. ¿LA OTRA GENERACIÓN DEL 27? COMEDIA MÁS ALLÁ DEL HUMOR

Fue José López Rubio quien, en su discurso de ingreso como miembro de número con la letra ñ en la Real Academia Española, introdujo el marbete “otra generación del 27” para referirse a un grupo de autores teatrales que hicieron del humor, en una vertiente moderadamente vanguardista y sobre el fondo de un giro *sui generis* hacia el conservadurismo político, la base de su obra<sup>1</sup>. Bajo el magisterio de Ramón Gómez de la Serna (y José Ortega y Gasset), autores como Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura, Antonio Lara de Gavilán “Tono” y el propio López Rubio constituirían el núcleo de este movimiento que Emilio González-Grano de Oro denomina “generación de los humoristas”, en la que, en paralelo con la canónica del 27, puede observarse “amistad entre ellos, multiplicación de actividades, juegos con un ‘istmo’ determinado o inmersión rápida o prolongada en otro”<sup>2</sup>.

No obstante, el término “generación”, en especial si lo sobrevuela el marbete del 27 (como había pasado también con el del 98), ha sido recibido por la crítica con muchas cautelas. Al referirse a estos escritores, Víctor García Ruiz llega a considerar preferible el término de *polo* en lugar no sólo del de generación sino incluso del de grupo, para poder referirse a la producción de estos autores. Lo define de este modo: “Este polo del humor y sus extensiones hacia la poesía y la fantasía son la primera renovación que llegó a hacerse efectiva en la posguerra española de una forma

- 
- 1 José López Rubio, *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, ed., intr. y notas José María Torrijos, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2003.
  - 2 Emilio González-Grano de Oro, *La otra Generación del 27. El “Humor Nuevo” y “La Codorniz” primera*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2004, p. 46. En los primeros compases de sendas obras, este autor destaca la deshumanización en Neville, Mihura y Tono; el expresionismo de Enrique Herreros; el cubismo de López Rubio; el ultraísmo de Jardiel; el dadaísmo de Fernando Perdigero; y el surrealismo que atraviesa todos los géneros que tratan. Sobre todos ello, como figura tutelar, “con mucha menor distancia en el tiempo, pero con una mayor intensidad, Ramón, como antes Góngora con sus compañeros de generación, se convertirá en estímulo y autorización para el ejercicio más atrevido y continuo de su imaginación, de su libertad creativa, de su consciente e inconsciente, fantástico, libre vanguardismo” (*Ibidem*, p. 47).

sustancial”<sup>3</sup>. En esta línea, José María Torrijos ha defendido también que López Rubio “no pretendía acuñar [...] ni una nueva etiqueta literaria ni excluir ningún otro grupo, [...] pero es cierto que *generación literaria* resulta, hoy, impreciso y aleatorio. *Grupo*, en cambio, facilita deslices, aunque arrastre connotación de hermetismo y exclusión de otros, que rara vez se da”<sup>4</sup>. Habría que tener en cuenta las dificultades que, según el mismo Torrijos, suscita el intento de englobar a esos cinco autores bajo un rótulo común generacional resumido en cuatro puntos:

la variedad de géneros en su origen (periodismo, narrativa, dibujos, inicios teatrales...); por otro, su actividad cinematográfica y, finalmente, sus personales caminos teatrales a partir de 1939. Para mayor confusión, cinco autores de signo liberal y vanguardista (en su vida y en su obra) durante los años veinte, quedan situados —a partir de los cuarenta— en el sector menos incómodo al franquismo<sup>5</sup>.

Este último punto tampoco está exento de matizaciones, como se encarga de recordar Torres Nebrera al señalar que, desde el advenimiento de la II República y a consecuencia de la Dictadura de Primo de Rivera, una buena parte de los autores de uno y otro signo “derivaron desde el teatro de alternativa vanguardista en que se habían iniciado, hacia un teatro comprometido e identificado con la posición ideológica en la que militaban o con la que se sentían afines, y muy poco quedaron al margen de esa

- 
- 3 Víctor García Ruiz, “Comedia y comedia de humor en la posguerra español: dos humoristas y dos comediógrafos”, *Revista Iberoamericana*, 19-2 (2008), p. 243.
- 4 José María Torrijos, “López Rubio: el remedio en la memoria”, en José López Rubio, *La otra generación del 27. Discursos y cartas*, p. 18.
- 5 Torrijos, *op. cit.*, p. 20. Para García Ruiz, en cambio, el vanguardismo mitigado de estos autores constituye el argumento más sólido para observar la continuidad de su concepción estética entre 1936 y 1945 que, a su juicio, constituye su periodo de mayor impacto: “Tanto el teatro de humor como sus estribaciones hacia la comedia realista —la comedia “de evasión”— no fueron causados por el franquismo ni por la censura. La ‘evasión’ y el humor de estos autores tiene raíces internas que se hubieran desplegado igualmente sin la guerra” (García Ruiz, *art. cit.*, p 247). Puede consultarse también una síntesis de estos planteamientos en el capítulo “La comedia de humor” de Víctor García Ruiz, *La comedia de posguerra en España*, Pamplona, EUNSA, 2014, pp. 31-38.

alineación”<sup>6</sup>. En el caso de los humoristas, incluso después de la Guerra Civil, no puede obviarse su participación en el mundo de la cultura europea que les circunda, una muestra de la cual, según Grano de Oro, “es el ejercicio del humor, un día llamado ‘nuevo’, con el que el país, como en otros campos de la creación, puede colocarse a la vanguardia del tiempo”<sup>7</sup>. En suma, según Burguera y Fortuño, sobre una base antirrealista y desmitificadora, esta generación de renovadores del humor, “partiendo del vanguardismo de principios de siglo, fue un auténtico intento de creación de un movimiento artístico de ámbito internacional y cristalizó en una determinada expresión artística basada fundamentalmente en algo esencial para el ser humano: el alivio del peso de la existencia mediante la sonrisa”<sup>8</sup>.

Dado estos puntos de partida, historiográficos y sociológicos, no resulta sorprendente que el análisis de la significación literaria de este ramillete de autores se haya centrado en la categoría que mejor parece hermanarlos: el *humor*. “De este humor, de la generación de este humor me he comprometido a ocuparme hoy”, comenzaba de hecho su discurso López Rubio<sup>9</sup>.

Por un lado, el trabajo de estos autores sobre los límites y las posibilidades de renovación del lenguaje y sus usos los sitúa con naturalidad en el contexto de las vanguardias, como se acaba de indicar, así como facilita el estudio de sus (dis)continuidades renovadoras en la posguerra española, sobre todo a través del papel central que ejerció la revista *La Codorniz*<sup>10</sup>. Como sucede en el denominado «teatro inverosímil» de Jardiel, bien podría decirse de todo el grupo que practica “una nueva idea de humor disparatado e imaginativo, que nace de su profunda insatisfacción y de una clara actitud crítica hacia el mundo que le tocó vivir”<sup>11</sup>.

- 6 Gregorio Torres Nebrera, *El posible/imposible teatro del 27*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2009, p. 37.
- 7 González-Grano de Oro, *op. cit.*, p. 36.
- 8 María Luisa Burguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens (eds.), *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998, p. 9.
- 9 López Rubio, *op. cit.*, p. 44.
- 10 Véase José Antonio Llera, *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, CSIC, 2003.
- 11 Fernando Valls y David Roa, *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Ediciones Eneida, 2001, p. 12.

Por otro lado, haber caracterizado su trayectoria por el uso renovador del humor ha garantizado que se respete la separación *formalista* de la literatura concebida como *escritura* frente al teatro caracterizado como *actuación*<sup>12</sup>. Tal distinción también contribuye a resituar la relación entre su producción dramática y cinematográfica en la mediación que ejerce la vocación prosística y narrativa de estos autores que, desde muy jóvenes y a lo largo de su vida, publican desde artículos en revistas como *Buen Humor*, *La Ametralladora* o la mencionada *La Codorniz*, hasta volúmenes de relatos como *Don Clorato de Potasa* (1929), de Edgar Neville, o directamente novelas como *Amor se escribe sin hache* (1928), *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) o *La tournée de Dios* (1932), de Enrique Jardiel Poncela.

De hecho, como ha mostrado María Luisa Burguera a partir de documentos de los archivos personales, Edgar Neville, el primer miembro de aquel grupo que viajó a Hollywood, donde se haría amigo de Douglas Fairbanks y Charles Chaplin, consideraba que “el director es un escritor pero que escribe con una cámara; así pues, necesita ser un artista, un autor”<sup>13</sup>. De todas aquellas hibridaciones genéricas entre teatro y narrativa, sumada a la experiencia de sus estancias en Hollywood, no es de extrañar que surgiessen experimentos como los de los llamados *celuloïdes rancios* de Jardiel Poncela<sup>14</sup>.

- 12 José Luis García Barrientos, *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004, pp. 28-32.
- 13 María Luisa Burguera, *Edgar Neville: entre el humor y la nostalgia*, València, Diputació de València, 1999, p. 243. A partir de manuscritos y folios mecanografiados, Burguera transcribe la siguiente opinión de Neville sobre el cine: “El cine es una forma de expresión de la literatura. Es una novela fotografiada y también tiene relación, aunque menos, con la literatura teatral. Es una forma de contar una historia, unas vidas, un conflicto; de sostener una tesis, un bando, un punto de vista; de evocar una época o un ambiente: de describir unos sentimientos, de expresar una emoción lírica. Es una forma, desde luego, fotográfica, plástica, pero que proviene de un mismo manantial de inteligencia, gusto y arte” (p. 244).
- 14 Como ha dicho García Ruiz, “la experiencia de escribir cine, es decir, el diálogo y la misma narración cinematográfica vista desde dentro, tuvieron que suponer un aprendizaje estético, un hiato respecto a las tradiciones del lenguaje teatral español, que se sumaba a otros factores modernizadores autóctonos que, resumiendo mucho, suelen desembocar en Ramón Gómez de la Serna y Ortega y Gasset” (Víctor García Ruiz, “Tres humoristas en busca del teatro: Mihura, López Rubio y Neville hacia 1950”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 19 (2007), p. 82). Sobre el resultado de ese aprendizaje cinematográfico puede consultarse la excelente mo-

De una manera muy estilizada ya advertía sobre estos dos puntos Francisco Umbral. A propósito de Ramón y Jardiel Poncela, remarcaba que “el humor tiene mucho que ver mucho con la analogía poética: relación instantánea e inesperada entre dos cosas”. Para Umbral, la modernidad del humor y la analogía requería mantener al margen el teatro porque este sería “una ingeniería que tiene poco que ver con la literatura”, de modo que “si metiésemos el teatro tendríamos que meter el cine, y luego la televisión”<sup>15</sup>. Frente al teatro, es cierto que cine y televisión comparten con la literatura “la espacialización del lenguaje para conservar su forma, a costa de renunciar a su naturaleza, su vida”. Ahora bien, no puede tampoco olvidarse que una y otra comparten con él su condición *espectacular*<sup>16</sup>. Aunque este rasgo no las agrupe bajo la forma del género dramático, no por ello las caracteriza aleatoriamente.

A fin de cuentas, ¿es posible comprender la significación literaria y cultural de la obra de Jardiel Poncela sin tener en cuenta las adaptaciones cinematográficas de los años 40 y 50, desde *Eloísa está debajo de un almendro* hasta *Los ladrones somos gente honrada*, sin olvidar los sucesivos montajes televisivos de comedias como esta última o la de *Usted tiene ojos de mujer fatal*<sup>17</sup>? En un grupo de autores cuya trayectoria vital y creadora

---

nografía de Santiago Aguilar y Felipe Cabrizo, *2 celuloides rancios de Jardiel Poncela, Tono y Mihura*, Córdoba, Bandaàparte Editores, 2020.

- 15 Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994, pp. 296-297.
- 16 García Barrientos, *op. cit.*, p. 28.
- 17 Entre las películas, caben destacar Ignacio F. Iquino (dir.), *Los ladrones somos gente honrada*, guion Iquino, Madrid, Cifesa, 1942; Pedro Luis Ramírez (dir.), *Los ladrones somos gente honrada*, guion Vicente Escrivá y Vicente Coello, Madrid, Aspa Producciones Cinematográficas, 1956; Rafael Gil (dir.), *Eloísa está debajo de un almendro*, guion de Rafael Gil, Madrid, Cifesa, 1943; Juan Perellada, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, guion de Enrique Jardiel Poncela, Madrid, Sonocine, 1936; José María Elorrieta (dir.), *Usted tiene ojos de mujer fatal*, guion Elorrieta, Madrid, C.I.C.E., 1962. Diversos montajes televisivos se han realizado de estas obras en RTVE entre los sesenta y principios del siglo XXI en programas como Teatro de Humor, El Teatro y, especialmente, Estudio 1. De *Los ladrones somos gente honrada*, por ejemplo, con dirección de Gustavo Pérez Puig, hay un montaje de 1965, y con otros realizadores, en 1979 y 2006. De *Usted tiene ojos de mujer fatal* sobresale especialmente la adaptación de 1975 con José Martín, Ismael Merlo y María Luisa San José en los papeles protagonistas (vid. <https://www.rtve.es/play/videos/estudio-1/>). Los reestrenos teatrales de la obra han sido esporádicos entre los años 80 y primera década del siglo XXI.

está marcada por el viaje a Hollywood a mediados de los años 30, ¿puede pasarse por alto la renovación cinematográfica que supuso en los años 40 el tratamiento de géneros diversos por Edgar Neville<sup>18</sup>? ¿Puede separarse la renovación de la denominada *comedia burguesa* de Miguel Mihura del tratamiento no solamente lírico de los motivos *teatrales* de la comedia en términos de *Poética*?

Como bajo estas premisas se quiere dar a entender, las siguientes páginas no poseen una estricta pretensión historiográfica —es decir, de estudio y de reivindicación de una determinada modalidad de escritura o de actuación dramática en un determinado periodo de la historia literaria o teatral española del siglo xx—, pero tampoco se proponen detenerse en el *humor* como la única categoría definitoria de las modalidades dramáticas que pueden agruparse bajo el género de la comedia. En vez enfocar la comedia en términos del *humor*, este pasa a un segundo término en beneficio de la consideración de la primera como uno de los modos literarios radicales de la exploración de la existencia humana. Por tanto, no es el objeto de nuestra reflexión ni el humor verbal ni el dramático (situaciones, gags, etc.), como elemento clave de la Poética en la Modernidad<sup>19</sup>. No por ello se permite perder completamente de vista el impulso que, como su elemento más destacado, el humor proporciona en beneficio de su renovación durante el periodo de las vanguardias<sup>20</sup>. Se trata más bien de reconsiderar el dinamismo genérico de la comedia en su contexto occi-

18 Véase Jesús García de Dueñas, *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeón, 1993.

19 La bibliografía sobre la categoría del *humor*, con todas sus derivaciones (ironía, parodia, sátira, etc.) es inabordable, desde los estudios clásicos de Sigmund Freud (*El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 2012) y Henri Bergson (*La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2016), pasando por Vladimir Jankélévitch (*La ironía*, Madrid, Taurus, 2020), hasta las aproximaciones culturales de Linda Hutcheon (*A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois, Illinois University Press, 2000) o los análisis lingüísticos de Salvatore Attardo (*Humorous Text. A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlín, Mouton de Gruyter, 2001).

20 Cabe recordar que Ramón Gómez de la Serna, en la fecha temprana de 1910, dio a conocer *Humorismo* (Ramón Gómez de la Serna, *Humorismo*, Madrid, Editorial Casimiro, 2014). En 1908 el autor de *Nueve personajes en busca de su autor* había publicado otro ensayo de título homónimo, de carácter más sistemático e histórico (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Lanciano, R. Caraba Editore, 1908).

dental, tal como puede ponerse a prueba en obras de autores como Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura<sup>21</sup>.

## 2. LA COMEDIA COMO CATEGORÍA POÉTICA: UNA RELECTURA ARISTOTÉLICA

En un determinado sentido, la comedia hace no sólo llevadera sino hasta consoladora nuestra existencia. Que la vida acaba mal es una obviedad. En su fondo late el misterio de la risa trágica que Nietzsche encomendaba al culto de Dionisos: “Bajo la magia de lo dionisiaco no solo se renueva la alianza de persona a persona: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el ser humano”<sup>22</sup>. Aun así, también podría sostenerse que el secreto de las lágrimas cómicas enciende una esperanza escéptica o, mejor dicho, sostienen un indestructible escepticismo esperanzado. Allí va ejerciendo su labor de zapa la comedia. Frente a la seriedad didáctica (y trágica) cabría defender la libertad de la risa (cómica).

En *El Banquete* no es casual que los adversarios con los que Sócrates debe medir su discurso sobre el eros no son otros que Agatón, el representante de la tragedia, y su gran rival Aristófanes, el comediógrafo. Como señala Allan Bloom, el discípulo de Diótima desafía a sus interlocutores al final del diálogo, pues “para ellos no hay punto medio entre ambas que sea tan alto como los dos extremos. Sócrates dice que la filosofía es ese punto medio y que una mezcla de risas y lágrimas es el camino para defi-

---

21 García Ruiz concluía con la posibilidad de una comedia en términos de evolución histórica del grupo a partir de 1950, más que considerando su realidad poética intrínseca: “El proteico y eterno género de la comedia, por su parte, ofrecía la posibilidad de seguir haciendo humor sin hacer ‘teatro del humor’” (García Ruiz, “Tres humoristas en busca del teatro”, p. 98). En otro lugar, considerando que, por razones sociales, económicas y culturales, no existía espacio para una comedia “culto” en la España de los años 40, como lo demostraría la trayectoria teatral de Jardiel Poncela durante esa década, concluye que, respecto de la comedia, “en el fondo, su renovación posible, su pervivencia, no está unida a la técnica dramatúrgica sino a la incesante renovación del mundo y la sociedad que comparten el público y el autor” (García Ruiz, *op. cit.*, p. 27).

22 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Tecnos, 2016, p. 48.

nir al hombre”<sup>23</sup>. Quizás el gran antagonista de Sócrates sea precisamente Aristófanes, pues la comedia constituye el más poderoso desafío a la visión filosófica, si tenemos en cuenta que, según Nietzsche, la muerte de la tragedia se produce cuando el *socratismo estético* encarnado por Eurípides destruye sus instintos apolíneos y dionisiacos: “Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos —en lugar de contemplaciones apolíneas— y afectos ardientes —en lugar de éxtasis dionisiacos— y, desde luego, pensamientos y afectos imitados de una manera altamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte”<sup>24</sup>.

Como el propio Sócrates, Aristófanes no consideraba divino al eros: “Amor es, pues, es el nombre para el deseo y persecución de esta integridad”<sup>25</sup>. Para el autor de *Las nubes*, la comedia constituye la compensación que nos resarce de la sujeción a las leyes de la ciudad. Su expresión de nuestras carencias posee, pues, un potencial subversivo que al mismo tiempo se encarga de contener. “Que nadie obre en su contra —y obra en su contra el que se enemista con los dioses— pues si somos sus amigos y estamos reconciliados con el dios, descubriremos y nos encontraremos con nuestros propios amados, lo que ahora consiguen sólo unos pocos”<sup>26</sup>. A Sócrates, que incluía la fealdad como esa parte de pobreza que define la aspiración a la abundancia erótica, no podía dejar de estimularle y de inquietarle esta amenaza que con y contra la *polis* él mismo habría de librar.

En este sentido, si se relee con atención la *Poética* de Aristóteles, se puede empezar a sospechar que quizás no fuera casual que el Estagirita abandonase la idea de completar sus notas sobre la creación mimética<sup>27</sup>. Aparte de que Aristóteles se sintiera atraído sobre todo por los géneros nobles —la epopeya y la tragedia—, no cabe descartar que fuese consciente de que la comedia, con su apariencia desenfadada y trivial, está

---

23 Allan Bloom, *Amor y amistad*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996, p. 593.

24 Nietzsche, *op. cit.*, p. 112.

25 Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, ed. Carlos García Gual *et alii*, Madrid, Gredos, 1986, p. 228 (192b).

26 *Ibid.*, pp. 228-229 (193b).

27 Aristóteles, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1973, p. 144 (1449b21-22).

llena de peligros teóricos: “Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quienes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida”<sup>28</sup>.

La tragedia —máxime la sofoclea, que era la modélica para Aristóteles— nos habla de “una acción esforzada y completa [...] en lenguaje sazonado” que permite a los espectadores la purificación (la famosa *catarsis*) de las dos pasiones que Aristóteles había presentado como ejemplares en la *Ética a Nicómaco*: el miedo y la compasión<sup>29</sup>. De hecho, ya sea en la acepción sobre todo moral, ya sea también en la médica con que sus comentaristas la han utilizado desde el siglo XVI, la *catarsis* provoca un alivio que es tanto una descarga como la moderación de las pasiones<sup>30</sup>. La tragedia nos propondría así el camino áspero y humano de la virtud que falta a sus personajes (*hamartía*)<sup>31</sup>. Pero ¿y la comedia? Aristóteles se refiere a ella en estos términos:

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

---

28 *Ibidem*, p. 142 (1449a37-1449b1).

29 *Ibidem*, p. 144 (1449b24-31). Antes de entrar en el estudio de las virtudes, en el Libro II de la *Ética* Aristóteles comienza su enumeración de virtudes y vicios con el miedo y la liberalidad (Aristóteles, *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, ed. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985, pp. 170-171 (1071b1-8)).

30 Valentín García Yebra, por una parte, sostiene que con la *purgación* “no se trata de suprimir, extirpar o desarraiggar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida”, es decir, la función *ética* se sobrepone a la *médica* en la búsqueda de la virtud; por otra, con las dos pasiones que Aristóteles destaca, “la purgación operada por la tragedia se extiende a todas las afecciones que son del tipo de las que suelen padecer los personajes trágicos” y que tienen que ver con el conocimiento intelectual y emocional que proporciona la mimesis de sus acciones (*Ibidem*, p. 383, 391). Véase un resumen sintético de las ideas sobre la *katharsis* en Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética. Magna Moralia*, Madrid, Gredos, 2016, pp. 25-29.

31 Para Aristóteles el personaje trágico no es ni virtuoso ni vicioso, porque, si no, no sería capaz de suscitar temor y compasión: “Queda, pues, el personaje intermedio entre los mencionados. Y se halla en tal caso el que ni sobresale por su virtud y justicia, ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro, siendo de los que gozaban de gran prestigio y felicidad [...]” (*Ibidem*, p. 170, 1453a6-10).

dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor<sup>32</sup>.

Siendo coherente con su postura, el Estagirita seguramente se habría debido de plantear si el poder disolvente de la comedia empuja al hombre al vicio, por contraste con la tragedia cuyos efectos tienden a la virtud. Resulta indudable que la comedia conlleva una profunda comprensión de la condición humana que no podía despacharse sin más como *mala*, pues no presupone *ignorancia*. A diferencia de Platón en la *República*, en donde Sócrates rechaza todo arte imitativo, Aristóteles que advierte en este dos causas y ambas naturales —la imitación y el ritmo—, las cuales proporcionan un bien también epistemológico y moral: el (re)conocimiento<sup>33</sup>.

Sobre este horizonte decidirse a tratar la comedia debía resultarle a Aristóteles tan tentador como para diferir su ejecución. De acuerdo con su conocidísima definición, la tragedia, mediante una acción completa y enérgica, causa la purificación de los excesos y los defectos del temor y la compasión. El héroe trágico, preso de su desmesura, conduce a su audiencia a la virtud *poética*. Tal vez sería demasiado atrevido darle la vuelta a la definición aristotélica caracterizando la comedia como la imitación de una acción precaria e incompleta, que, mediante lo risible y lo feo, lleva a cabo la *diálisis* de tales categorías pues su fin cierra la aventura, pero deja abierta la vida.

¿No es acaso ésta una definición sesgada y sofística, como todo lo que la comedia parece tocar? Si la tragedia se nutre de un fondo dionisiaco y apolíneo, la comedia es de condición hermética: alada, interpreta nuestros deseos y sus frustraciones más hondas. Para Pietro Citati, no hay más que el poeta apolíneo, amante de la tragedia, la forma pura y la nobleza de estilo, y el poeta hermético, erótico, cómico y embustero: “dos formas de la mente que crearon la literatura de Occidente y que todavía viven

---

32 *Ibidem*, p. 141-142 (1449a31-35).

33 Para Platón “todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad [...] sin apuntar a nada sano ni verdadero” Platón, *Didálogos IV. La República*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988, p. 470 (602b1). Para Aristóteles, “por la imitación [el hombre] adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de la imitación” (*Ibidem*, p. 136 (1448b7)).

entre nosotros, enmascaradas bajo innumerables disfraces”<sup>34</sup>. La comedia custodia así el secreto anárquico de nuestra existencia.

Para acabar con esta digresión aristotélica, volvamos a la posible definición que acabamos de aventurar. Etimológicamente diáisis quiere decir disolución. ¿Obliga lo cómico a evitar el exceso (el sarcasmo y la mons-truosidad) y el defecto (la ridiculez y lo grotesco)? En suma, en un caso u otro, ¿no se apresta a diluir la *desgracia*? Téngase en cuenta que Aristóteles, como acabamos de decir, como “mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo”. Adviértase también que en términos aristotélicos, si la tragedia debe suscitar temor y compa-sión, ya sea por el espectáculo, ya sea, como es mejor, por la composición misma de la fábula, sus personajes no pueden ser ni completamente vir-tuosos ni por entero malvados<sup>35</sup>. En consecuencia, los personajes cómicos no pueden incurrir en un absoluto ridículo, pues tampoco produciría el efecto *terapéutico*, emocional e intelectual, que la comedia debería buscar.

Más que de vicios, la comedia entraría así en ese incierto terreno de lo que en la *Ética a Nicómaco* se caracteriza también como la disposición mor-al de la (in)continencia. Para Aristóteles su relatividad, que no impide que, según las circunstancias, sea virtud o vicio, le deja un amplio margen de caracterización, pues “es evidente que, tanto los continentes y firmes como los incontinentes y blandos, tienen que ver con los placeres y dolores”<sup>36</sup>. El espectador puede temer y compadecer al Edipo de Sofocles, pero no así al Sócrates de Aristófanes. En cambio, puede gozar de un Sócrates feo y bur-lado, sin tener que compadecerse de ninguna apariencia temible.

La comedia lograda resulta así de un delicado juego de equilibrios que, quizás, no se preocupa de la moderación, pero sí de una *contención* igualmente poética. Divierte, hace reír, puede llegar a trocar la carcajada en un amago de lágrimas o al revés. La tragedia puede purificar nuestras pasiones, perfilarlas en su exacto equilibrio; a la comedia le toca una tarea igual de difícil: disolverlas o librarlas, con su gracia área, de su pesada seriedad. La comedia desmonta la tramoya de ese mundo poniéndola al descubierto tal como aparenta ser.

34 Pietro Citati, *La luz de la noche. Los grandes mitos en la historia del mundo*, Barcelo-na, Seix Barral, 1997, p. 34.

35 Aristóteles, *Poética*, p. 169-170 (1452b34-1453a7).

36 Aristóteles, *Ética*, p. 298 (1147b23-24).

En sus *Lecciones de Estética* el mismísimo Hegel rodeó la comedia con el foso de sus observaciones sobre la tragedia. Parece atribuir a la primera la función de atemperar el paroxismo al que acabaría conduciendo un coherente espíritu trágico. “Cómica es, en efecto, en general subjetividad que lleva a contradicción y disuelve por sí misma su acción, pero permanece asimismo tranquila y cierta de sí”, dice el filósofo del Espíritu Absoluto<sup>37</sup>. Por este camino, como hemos señalado, la comedia anudaría su destino a la práctica de la categoría del humor, si no fuera porque el propio Hegel había advertido un poco antes que no debía confundirse lo *ridículo* con lo *cómico*, pues “para lo cómico debemos exigir algo más profundo” que la mera burla, desdén o desesperación por la falta de esencia de un mundo cuyos fines se destruyen:

Forman en cambio parte de lo cómico en general el infinito buen humor y el optimismo de estar elevado muy por encima de la propia contradicción de uno y no estar amargado ni ser desgraciado por ello, la felicidad y la dicha de la subjetividad que, cierta de sí misma, puede soportar la disolución de sus fines y realizaciones<sup>38</sup>.

En este sentido, llegando al periodo que nos ocupa, Pirandello había advertido que “l’arte in genere compone; l’umorismo descompone”<sup>39</sup>. En cierta medida, el autor italiano considera que el humorismo subsume la función de la comedia. Es así en la medida en que su planteamiento de fondo es deudor del psicologismo teatral de su época que invierte el controvertido consejo aristotélico de que “sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres, sí”<sup>40</sup>. De este modo define el humorismo como “el sentimento del contrario”: “L’artista bada al corpo solamente; l’umorista bada al corpo e all’ombra, e talvolta piú all’ombra che al corpo”<sup>41</sup>. Con esta inversión, sobre el trasfondo de la ironía romántica, marca, sin embargo, también un camino de vuelta. Al descomponer, el humorismo ejerce sobre la trama una tarea de desarticulación en primer lugar a través

---

37 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 872.

38 *Ibidem*, p. 859.

39 Pirandello, *op. cit.*, p. 183.

40 Aristóteles, *Poética*, p. 148 (1450a24-25).

41 Pirandello, *op. cit.*, p. 186.

del personaje. Deconstruyendo al personaje, puede observar al trasluz el mecanismo mismo de la composición de los hechos, es decir, de la acción.

Es esta la función que Ramón atribuye al humorismo, donde lo lírico ejerce el efecto de un reactivo que conduce, en lugar de a la deshumanización del arte descrita por Ortega, a una revisión del concepto de mímesis que afectará tanto a la renovación teatral de los autores que comentamos en este artículo como a la *novela nueva* de autores como Benjamín Jarnés o Antonio Espina:

El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y de trucos. Lo que parece en él truco es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante, no engaña a nadie<sup>42</sup>.

La comedia, a través del humor, hasta el punto de parecer inverosímil, contendría dentro de su orientación genérica esta capacidad de presentar el envés de su acción, proyectando sus sombras sobre el cuerpo de los personajes que la encarnan<sup>43</sup>. En apariencia esquemáticos o desarticulados, reflejan mejor de este modo la (in)consistencia de los deseos humanos que no por ello renuncian a persistir y sobreponerse, mediante la libertad del humor, a los límites que la realidad intenta imponerles, como intentaremos ver a continuación a través de las obras que nos hemos propuesto analizar.

### 3. REPETICIÓN Y ALEGRÍA: *LA VIDA EN UN HILO DE EDGAR NEVILLE O LA DISOLUCIÓN DEL TIEMPO*

Hasta aquí se ha planteado el estatuto ambiguo que rodea al género de la comedia concebida como una forma de la imaginación humana donde se entrecruza con la dimensión compositiva del drama la dimensión arquitectónica del humor<sup>44</sup>. Mientras que en Aristóteles la tragedia nos condu-

---

42 Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 53.

43 Enrique Gallud Jardiel, *El teatro de Jardiel Poncela: El humor inverosímil*, Madrid, Fundamentos, 2011.

44 Según Mijail Bajtin, “las formas compositivas que organizan el material tienen un

ce a la virtud enfrentando lo inexorable de nuestro destino, ¿de qué nos previene la comedia? ¿De una desmesura, como una *hybris* cómica que llamase la atención sobre ese punto de ridiculez que nos inflama eróticamente, como el amor en la vejez o la fanfarronería del joven ambicioso? ¿De un error, como una *hamartía* cómica que nos lleva a amar a quien no corresponde o a aspirar a un conocimiento infatulado? ¿Qué anagnórisis provoca la comedia? ¿Realmente gira la comedia sobre los vicios humanos a los que trata con ligereza comprensiva? ¿No es precisamente el tratamiento del error y la desmesura la liberación que nos concede?

Nietzsche hacía bascular el origen de la tragedia entre la individuación onírica del mundo apolíneo y la embriaguez dionisiaca de una risa sollozante. ¿Risa? Más bien, se trataría de la mueca que abraza desesperadamente las fuerzas desordenadoras que siembra el caos en nuestra existencia.

No, la tragedia por sí misma no refleja por completo nuestra naturaleza. En puridad, la tragedia más desoladora sería la muerte de la comedia. Nuestro dinamismo vital necesita que su *dramatismo* sea también representado por ella.

Allí donde aparece, la comedia emerge liviana y desenfadada, astuta e inocente, bajo el signo de Hermes: *hermética*, afronta no lo inevitable sino lo incierto; lo custodia, lo sostiene, lo protege. Lo lleva en volandas como un mensaje que el espectador debe interpretar. La comedia no se reduce a un “fueron felices y comieron perdices”, después de haber superado un conjunto de lances peripatéticos. La comedia trastrueca el tiempo. Disuelve nuestras preocupaciones, proporcionándonos el alivio de que *todavía* nada es definitivo. La comedia danza con la muerte y se escabulle de sus brazos justo a punto de ser acorralada por su abrazo.

*La vida en un hilo* de Edgar Neville, en apariencia una comedia romántica contra las convenciones burguesas a partir de motivos característicos del denominado teatro de evasión, contiene algunas de las claves

---

carácter teleológico, utilitario, como inestable, y se destinan a una valoración puramente técnica: establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica”. Así, “el drama es una forma compositiva (diálogos, la división en actos, etc.); pero lo trágico y lo cómico son formas arquitectónicas de la conclusión” (Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Barcelona, Taurus, 1989, pp. 25-26).

que hemos querido enumerar<sup>45</sup>. Bajo estos condicionantes genéricos y más allá del humor y la ironía, y hasta de la leve crítica social, la comedia aborda también de una manera específica e insustituible la constitución existencial del ser humano.

*La vida en un hilo* posee unas singularidades que no deben pasarse por alto. No es una pieza teatral que fuera adaptada para el cine, como suele ser habitual, sino justo al revés: un guion cinematográfico (1945) se convirtió, por su éxito del público, en una obra teatral casi quince años después (1959)<sup>46</sup>.

En tres años Neville rueda cuatro películas que, sin ser obras maestras rotundas, contribuyen a desafiar los presupuestos de la historiografía de raíces social-realistas en torno al páramo cultural franquista de los años cuarenta, como si aquella década se hubiera reducido, entre folclorismos y exaltaciones patrióticas, a un puñado de títulos aislados como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo J. Cela o *Nada* (1947) de Carmen Laforet, junto a los canónicos *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombras del paraíso* de Vicente Aleixandre en 1944.

*La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), con sus raptos, sus conspiraciones, sus asesinatos, bajo el amable disfraz del casticismo idealizado, no sólo representan el ápice creador de Neville, a la altura de un Fritz Lang, un Jacques Tourneur o un Jean Cocteau, sino una muestra de la vitalidad del cine español, en medio de una precariedad de medios y de

---

45 Burguera la ha definido “como una comedia amenísima, sorprendente, plena de seducción para los espectadores ya que el diálogo ingenioso y lleno de recursos contribuía a un humor sin amargura alguna y a la creación de un mundo amable entre la realidad y la fantasía” (María Luisa Burguera, “Introducción” en Edgar Neville, *El baile. La vida en un hilo*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 65).

46 Sobre la adaptación del guion cinematográfico tanto a un texto teatral como a los condicionantes espectaculares de uno y otro, pueden verse María Pizarro Prada, “*La vida en un hilo*: del cine al teatro, de aquí a Hollywood”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria (II)*, coords. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 581-587, así como Joanna Bardzińska, *El camino inverso: del cine al teatro. “La vida en un hilo” de Edgar Neville y “Mi adorado Juan” de Miguel Mihura*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011 [tesis doctoral], pp. 155-276 <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/47985>> (consultado el 08/10/2024).

unas dificultades narrativas y políticas indudables que no deberían oscurecer sus méritos. Películas como *El hombre que se quiso matar* (1942) o *La calle sin sol* (1948), ambas dirigidas por Rafael Gil, o un ejemplo de cine negro y de espías como *Pacto de silencio* (1948) de Antonio Román, contemporáneas de las primeras novelas de Miguel Delibes o de los poemarios de Blas de Otero, muestran los esfuerzos por estar a la altura estética de su época, después de la profundísima herida de la Guerra Civil.

En este terreno cinematográfico María Pizarro Prada y Joanna Bardzińska han resaltado “coincidencias, plagios y versiones” de *La vida en un hilo* de Neville en películas europeas y americanas, además de españolas, desde los años 40 hasta finales del siglo xx. Ambas coinciden en analizar especialmente con *Una mujer bajo la lluvia* (1992) de Gerardo Vera y *Dos vidas en un instante* (1998) de Peter Howit<sup>47</sup>. Tales interferencias sólo pueden explicarse desde la huella que el cine norteamericano dejó en la mirada de Neville, especialmente tras su paso por Hollywood (1928-1931). Concretamente en el film que nos ocupa Christian Franco ha señalado el magisterio de Ernst Lubitsch sobre el “esbozo de un modelo de comedia romántica con tintes fantásticos”<sup>48</sup>.

Ahora bien, hay un caso enigmático que toma pie en la referencia de Neville a una película americana con Gregory Peck que se habría estrenado un par de años después del rodaje de la suya. Bardzińska le atribuye el título de *Así es la vida*, pero reconoce que “no se ha encontrado confirmación de su existencia”<sup>49</sup>. Me atrevería a sugerir que Neville confunde el

47 Bardzińska, *op. cit.*, pp. 168-172; Pizarro Prada, *op. cit.* pp. 584-585.

48 Christian Franco Torre, *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2015, p. 415. Este autor ha descubierto y estudiado un guion revisado de *La vida en un hilo* que hizo llegar a George Cukor con el título de *Life*. En el director de *Historias de Filadelfia* (1940), “del que aprende la inclinación por mostrar la conquista amorosa como un juego del que participa la pareja” y en Frank Capra, “especialmente su vertiente más humanista y un optimismo irreductible”, Franco Torre encuentra, de modo singular, “la influencia que ejercieron sobre Neville otros cineastas que practicaron la comedia romántica en Hollywood” (*Ibidem*, p. 417).

49 Bardzińska, *op. cit.*, p. 169 (nota 19). Neville dice: “También a los dos años vino una película norteamericana, nada menos que con Gregory Peck de protagonista, en la que el tema de mi película aparecía como base del argumento” (Edgar Neville, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969, p. 292).

nombre de Peck con el de James Stewart y que, en realidad, está aludiendo a *¡Qué bello es vivir!* (1946) de Frank Capra.

Con la base argumental de la que parte *La vida en un hilo* —volver al pasado para saber cómo habría sido la vida de haberse tomado otra decisión— puede decirse que coincide el tramo final de la película de Capra, cuyo guion se basa en un relato corto de Philip Van Doren Stern, *The Greatest Gift*, a su vez inspirado en el *Cuento de Navidad* de Charles Dickens<sup>50</sup>. Ahora bien, a diferencia del tratamiento melodramático del film norteamericano, Neville opta por enfocar el tema en términos exclusivamente cómicos.

Mientras George Bailey, el protagonista de la película americana, atendido por el ángel Clarence, recorre con los ojos enloquecidos su idílico pueblito de Bedford Falls, convertido en un demoníaco Pottersville donde reinan desatadas todas las tensiones acumuladas que su aparentemente anodina vida había logrado contener, Mercedes, la protagonista de *La vida en un hilo*, sueña, proyecta o imagina, ayudada por una nigromante, cómo habría sido su vida de haber aceptado subirse en el taxi que le ofreció el genialoide Miguel en lugar de sentarse con Ramón, su difunto marido pelmazo y ridículo.

Una diferencia es fundamental. A pesar de los contratiempos o a causa de ellos, George acaba reconociendo que su vida merece la pena tal y como ha sido. Mercedes, no. De haber tomado otra decisión en apariencia insignificante, su vida habría sido no sólo más divertida, sino más acorde con sus necesidades físicas, afectivas y hasta morales. Si al final la familia Bailey se reúne reconciliada con su pasado y con su entorno, Mercedes lo asume para hacerlo renacer: ese pasado posible, imaginario, cuenta con una *segunda oportunidad* para hacerse real, lejos de la familia de origen.

El motivo de la repetición y también el del doble proviene de un romanticismo de fondo que, evitando la grandilocuencia, intenta que el pasado conecte con el futuro mediante una trama articulada por el presente *dramatizado*. Regresa lo diferente que pudo haber sido o que aún queda por vivir a pesar de la muerte (como en la comedia de Neville *El baile*

---

50 Philip Van Doren Stern, *The Greatest Gift*, New York, Simon & Schuster, 2014. Sobre el proceso de producción de la película, vid. Stephen Cox, *It's a Wonderful Life. A Memory Book*, Nashville, Cumberland House, 2003.

(1959), más inclinada, sin embargo, hacia el sentimentalismo). Sobre la desmitificación humorística y la rebeldía (moderada) de los protagonistas, el tratamiento del choque entre pasado y presente refleja de modo más radical el espíritu vanguardista de su creador. Con la ruptura de las convenciones temporales y su superposición practica uno de los rasgos que definen su estilo cinematográfico y que es, al mismo tiempo, uno de los paralelos de los ejercicios metaliterarios de la narrativa de vanguardia: la subversión de los límites de la representación como una crítica a los efectos cuestionables, estéticos y morales, del realismo<sup>51</sup>.

Ese pasado cerrado y concluido no es, por tanto, un punto final. En *La vida en un hilo*, volviendo sobre sus pasos, es posible deshacerse, si no de su realidad, sí de sus efectos, en un giro que disuelve, mediante la fantasía, cualquier pretensión de determinar el futuro de la protagonista que pudieran albergar sus representantes (las tías de Ramón, insistiendo en que Mercedes conserve en su nueva vida el espantoso reloj de su marido). Como en toda comedia que se precie, hay un aspecto de renacimiento que requiere de un chivo expiatorio capaz de justificar por su pedantería el sacrificio (el *alazon / pharmakos* Ramón que muere de una pulmonía por querer insensatamente demostrar que lleva una vida natural)<sup>52</sup>.

Corresponde a la nigromante (Doña Tomasita en la versión teatral; Madame Dupont en la película original) presentar entonces el eje de esta interpretación cómica de la existencia. En tanto que *eiron*, desencadena el final feliz<sup>53</sup>. Se presenta como una adivinadora del pasado. Ante el escepticismo de Mercedes, responde:

- 
- 51 En el caso de *La vida en un hilo*, este contraste se produce “especialmente en escenas tan significativas como el cambio de novio a la salida de la boda de Mercedes y Miguel Ángel” (Franco Torre, *op. cit.*, p. 352).
- 52 Según Northop Frye, el *alazon* es la “persona que engaña o que se engaña a sí misma en la ficción, normalmente objeto de irrisión en la comedia o la sátira, pero a menudo héroe de una tragedia. En la comedia suele asumir la forma del *miles gloriosus* o del pedante” (Northop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 483). En el caso de Ramón su característica de “pelmazo” superpone sobre él el papel de irónico *pharmakos* “que desempeña el papel de chivo expiatorio o de víctima arbitrariamente escogida” (p. 487).
- 53 El *eiron* es el “personaje que se menoscaba a sí mismo o a quien se asigna un modesto papel en la ficción, por lo común un agente del desenlace feliz en la comedia y de la catástrofe en la tragedia” (*Ibidem*, p. 484).

Pues verá usted, no es eso. Las personas saben solamente el pasado que vivieron, el pasado que les ocurrió, pero yo adivino el pasado que les estuvo rondando, el pasado que hubieran tenido si, un día de su vida, hubieran hecho un gesto en vez de otro, o hubieran mirado a la derecha en vez de a la izquierda. La vida de las personas, como el alma está en un hilo, casi siempre se puede decir que depende del azar, y a todos nos llega un momento en la vida en el que hemos de dudar entre dos o más caminos, no sabemos cuál es el que vamos a seguir, cuál nos conviene más, hasta que escogemos uno<sup>54</sup>.

En la obra teatral *Doña Tomasita* aparece al principio de la Parte Primera y en el Epílogo como catalizadora del autoanálisis (con un punto psicologizante) de Mercedes. En cambio, en la película, que adopta los rasgos del subgénero cinematográfico del viaje en tren, como narración de una aventura, la nigromante Madame Dupont es la compañera de todo una trayectoria física y emocional que va puntuando con sus comentarios. A fin de que Mercedes pueda representar su vida *auténtica*, Madame Dupont es el punto que focaliza como narrador extradiegético-heterodiegético la vida *representada* por Mercedes ante ella misma y ante los espectadores como intradiegético-homodiegético. Gracias a la perspectiva que introduce su personaje pueden darse con las veladuras típicamente cinematográficas que permiten llevar a cabo las analepsis o *flash-backs* que, en el caso de *La vida en un hilo*, son doblemente *imaginarias*: lo ocurrido y lo que hubiera podido ocurrir<sup>55</sup>.

Al final de la obra, Mercedes, que ha visto así representada sus dos vidas, arrastra casi en volandas a Miguel, desconcertado, azorado y excitado por la energía cómica (y erótica) de esa desconocida que no se rinde ante lo inexorable trágico ni ante la seriedad dramática. Más que limitarse a provocar la risa, la comedia cava en el pozo de la alegría sumergida en el alma humana. Irrazonable, imprevisible, inextinguible, constituye una

---

54 Edgar Neville, *El baile. La vida en un hilo*, ed. María Luisa Burguera, Madrid, Cátedra, 1990, p. 160.

55 Como diría Genette, a propósito de su categoría de *persona*, en relación con la historia de Mercedes podría señalarse que “la conquista del «yo» no es, pues, aquí regreso y presencia a y de sí mismo, instalación en la comodidad de la «subjetividad», sino tal vez lo contrario exactamente: la difícil experiencia de una relación consigo mismo vivida como (ligera) distancia y descentramiento [...]” (Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 303-304).

afirmación que no cede y que no se rinde. En un sentido objetivo y literal, representa la *alegría de vivir*. Pocas obras como *La vida en un hilo* han pescado esa alegría con tanta nitidez. Queda por reconocer también los márgenes de sombra y de dolor, en medio de la vaciedad existencial, que es precisar superar para acercarse a tal gozo cómico.

#### 4. LA PARODIA DEL DONJUANISMO EN *USTED TIENE OJOS DE MUJER FATAL* DE ENRIQUE JARDIEL PONCELA

Con *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932) de Enrique Jardiel Poncela nos proponemos continuar la tarea de profundizar en cómo lo cómico pone al descubierto los esfuerzos que los seres humanos traman para intentar burlar los límites que el destino les impone. Hemos avanzado la idea de que la comedia nos habla del amor como el contrapunto de nuestra mortalidad. Hermética y anárquica, bajo una aparente ligereza que mueve a risa, se aplica a cuidar esa herida imposible de cauterizar que define nuestra humanidad. Si la tragedia provoca la purificación de las pasiones mediante la piedad y el temor, proponíamos que la comedia, mediante la simpatía y el ridículo, que incluye lo feo, lleva a cabo una *diálisis*, es decir, depura o disuelve incluso la ironía que se ejerce sobre su heroísmo característico. El fanfarrón, el seductor o el aspirante a caballero alcanzan la victoria con astucia o con ingenuidad, o con una mezcla de ambas, pero han tenido que poner en cuestión su identidad.

Los obstáculos que debe vencer el héroe cómico son de un tipo muy diferente a los que afronta el trágico. Giran en torno al fracaso, la vejez o la impotencia. En *El Banquete* platónico, Aristófanes sugería no tomar el amor (erótico) muy en serio, pues a lo más compensa —sin dejar de frustrar— nuestro deseo enfrentado de manera inevitable con las leyes y las normas de la sociedad. Y, sin embargo, ¿cómo podríamos soportar el peso de la existencia sin él?: “Yo me estoy refiriendo a todos, hombres y mujeres, cuando digo que nuestra raza solo podría llegar a ser realmente feliz si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza”, concluía Aristófanes su discurso en *El Banquete*<sup>56</sup>.

---

56 Platón, *Diálogos III*, p. 229.

Contra lo que pudiera parecer, el final feliz no condensa el triunfo cómico, ya sea mediante la boda, ya sea mediante la recompensa del ascenso social. Lo refleja en su dimensión de apertura y no de cierre. Su objetivo consiste en la capacidad de la realidad de reabsorber la idealidad de la aventura. Por ello, Ortega la consideraba “el género literario de los partidos conservadores”<sup>57</sup>. El matrimonio o la condecoración ponen un punto final y con él, con un punto no exento de socarronería, se toman el desquite de un orden que, restaurado, marcará el futuro de sus protagonistas.

El alivio que siente el espectador es también cómico. Vista la trama de espejismo, puede descansar tranquilamente, descargándose de la preocupación por el futuro. Desencantadas, las secuelas de las grandes comedias se ven atrapadas por la percepción del “engaño” que contienen los modos cómicos, sin advertir el potencial de verdad que contienen. El realismo cómico debe asumir su condición *fantástica*. Lejos de ser un recurso consolador, protegen con sus ficciones el núcleo humano más esencial: la esperanza que acompaña la risa.

Al comentar *La vida en un hilo*, hemos destacado el giro magistral que Edgar Neville imprime al motivo de la segunda oportunidad. Al final de la película, arrastrando casi en volandas al personaje de Miguel a la salida de la estación de Atocha, Mercedes introduce a ambos en el espacio límpido de la comedia. Todo lo que había sido un sueño está a punto de ocurrir de verdad. Sólo se precisa el asentimiento del espectador. El fin de esta aventura es la aventura sin fin que su imaginación debe transfigurar al levantarse de su asiento. Cuando se enfrente de nuevo con la mediocre realidad que le aguarda, sabrá que es imposible que le niegue una “segunda oportunidad”.

Nada en apariencia más opuesta a esta alegría de vivir que la tristeza, entre ridícula y divertida, que agobia a los personajes de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952). Como reescritura teatral de la novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931), Jardiel revisa el mito donjuanesco desde una perspectiva que está teñida de parodia literaria<sup>58</sup>. Comedia de su periodo inicial,

57 José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras Completas I*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 396.

58 Cécile François, “De «Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?» a «Usted tiene ojos de mujer fatal». Análisis de la adaptación teatral de una novela de Enrique

contiene ya claves de su teatro posterior en el que irá dejando huella el contacto con el subgénero triunfante en el Hollywood de los años 30 como es la *comedia de felicidad* cuyo objetivo, según Stanley Cavell, había sido enseñar que “la obtención de la felicidad humana requiere no la satisfacción perenne y plena de nuestras necesidades tal como son, sino el análisis y la transformación de dichas necesidades”<sup>59</sup>. Siendo el antecedente de su fórmula teatral más lograda como resulta en *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), como ha dicho Torres Nebrera, no debiera sorprender que *Usted tiene ojos de mujer fatal* fuera “la primera pieza teatral de cierta solidez y de éxito claro”, pues en ella “da rienda suelta al gran tema de su literatura, las relaciones de pareja con su cohorte de cansancios, separaciones, adulterios (reales o virtuales) y donjuanismos —masculinos y femeninos— [...]”<sup>60</sup>.

En vez de poseyéndolas, Sergio Hernán, el don Juan jardielesco, compromete a las mujeres desdeñándolas. Las atrae para huir de ellas; huye de ellas atrayéndolas. Como dice el criado Oshidori: “Lo cierto es siempre absurdo, señora, y amar quiere decir esclavitud. Realmente es una servidumbre. Las hay de todos los gustos. Al frente de la cocina, está, por ejemplo, nada menos que Nita Numi, la famosa bailarina húngara, única en el mundo que ha bailado el *Ave María* de Gounod”<sup>61</sup>. Afectado del hastío que le ha provocado el desengaño de sus dotes seductoras con Elena, siente que entra en crisis el sentido de complacer a unas damas coruscantes y cursis que se humillan ante él para no dejar de jugar, bajo

---

Jardiel Poncela”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 38 (2008) [el enlace de la revista está roto]. Para Grano de Oro, “comparadas ambas obras, la pieza teatral resulta mucho menos incisiva, más edulcorada, a la par que más seria y literaria”, puesto que el giro final invierte el de la novela con el anuncio del casamiento, impiidiendo que los materiales originales “tan deshumanizados, se transformen en un primer intento de ese teatro jardielesco de la inverosimilitud” (Emilio González-Grano de Oro, *Ocho humoristas en busca de un humor. La otra generación del 27*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005, p. 300).

59 Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 15.

60 Torres Nebrera, *op. cit.*, p. 67.

61 Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, ed. Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Cátedra, 1990, p. 103.

una sofisticada máscara masoquista, el discurso dialéctico (y parodiado) del amo y del esclavo<sup>62</sup>.

SERGIO. Y la verdad es esa. La triste verdad es que entre todas las mujeres que han pasado por mi vida, Oshidori, ha habido una a la que no he podido olvidar y de la que no he vuelto nunca a saber nada. Era rubia y tenía ese “no sé qué” que se nos mete en el corazón no se sabe cuándo, que se nos agarra no se sabe cómo, que nos incita a no se sabe qué y que nos arrastra no se sabe adónde. ¿Te enteras?

OSHIDORI. Es difícil, pero sí, señor.

SERGIO. La amé, la archivé y la olvidé, como a tantas otras; pero un día el fantasma de aquella mujer comenzó a rondarme, y desde entonces solo vivo para su recuerdo, la busco inútilmente en las demás y no tengo más esperanza que volver a encontrarla de nuevo. Y desde entonces también, el nombre de ella no se borra jamás de mi imaginación. ¿Sabes qué nombre es ese?

OSHIDORI. Elena.<sup>63</sup>

Jardiel, el Lubitsch español, aborda el resbaladizo pasaje entre la seducción y el enamoramiento como una cuestión sobre todo lingüística. El humorismo verbal chisporroteante atraviesa todos los diálogos en sus más diversos niveles. Sergio Hernán rinde a todas sus víctimas con frases hechas, como la del título, con el objetivo —ya lo hemos dicho— de deshacerse de ellas sin consumar su engaño. En la primera conversación con el criado Oshidori, Elena va comprendiendo la función meramente mecánica de los lugares comunes que la habían embriagado. Bajo el hechizo de “la frase”, descubre, con la vaciedad del procedimiento, la de su interioridad, tal como la describe Hernán en su donjuanesca lista: “Romántica, tirando a cursi”<sup>64</sup>.

62 Tomado del discurso de Hegel en el capítulo IV de la *Fenomenología del Espíritu*, hay un comentario muy conocido de Alexander Kojève que ha ejercido una gran influencia en el psicoanálisis de base lacaniana. Para Kojève, como podría decirse de Sergio y Elena: “Desar el Deseo de otro es, pues, en última instancia desear que el valor que yo soy o que «represento» sea el valor deseado por ese otro: quiero que él «reconozca» mi valor como su valor, quiero que él me «reconozca» como su valor autónomo” (Alexander Kojève, *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*, Buenos Aires, Levitán, 2006, p. 13).

63 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 121.

64 *Ibidem*, p. 107.

La huida de Elena no consiste en una mera táctica de seducción inversa. Apunta al núcleo de la percepción cómica del amor entre un hombre y una mujer. Su intimidad física más profunda sucede en la palabra. Si enciende o apaga el deseo, se debe a que, en ella y no solo con ella, se comunican la vulnerabilidad de sus corazones rotos.

De ahí que sea tan esencial a la comedia, al borde de un ridículo que disuelve irónicamente la simpatía, la “declaración de amor”. Es el momento decisivo, que en Shakesperae, por ejemplo, alcanza sus momentos más agudos y divertidos, como en el caso tanto de Beatriz y Benedito en *Mucho ruido y pocas nueces* como en el de Enrique V en el drama histórico homónimo. Al declararse su amor, todos los personajes de comedia siempre tartamudean o titubean, se contradicen, se retiran y se aproximan, dudan hasta el último instante. Con el abrazo o el beso sellan el hecho de que les queda todo por decirse. Parece *idiota* en tanto que obliga a reconocer con perpleja alegría la insuficiencia de toda conversación.

¿Cómo recupera Sergio Hernán el amor de una “irresistible romántica tirando a cursi”? Dejándose la barba, leyendo las *Rimas* de Bécquer y, sobre todo, renunciando a la fama y al dinero que Pantecosti y su familia le habían ofrecido por seducir a Elena, comprometida con su anciano tío haciendo uso del eco literario de “la malcasada”. ¿Apuesta Jardiel por una reivindicación desengañada y un tanto cínica del denostado “amor romántico”? Más bien convierte al “burlador burlado” en un “conquistador conquistado” en cuanto asume su condición de “parodiador parodiado”<sup>65</sup>.

La comedia disuelve la seria rigidez que atenaza las convenciones del amor obligando a pagar el rescate con una *idiotez* que no es simplemente “el estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha, empobrece y paraliza” que Ortega atribuía al enamoramiento, sino una ruptura de los límites del yo que sólo la risa puede hacer sopor-table<sup>66</sup>. La mujer que representa Elena custodia el secreto de las palabras que el hombre Hernán, atemorizado, se esfuerza denodadamente por vaciar de sentido.

---

65 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 191.

66 José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, en *Obras Completas V*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 574.

ELENA. Porque estoy enterada de tus melancolías, de tus llantos, de tus lecturas de Bécquer... De... (*Con intención*) tus “romanticismos tirando a cursis...” (*Sergio baja la cabeza avergonzado*). Ya no piensas como antes, ¿verdad? Pero no te avergüences... Los hombres os avergonzáis siempre de lo que debía enorgulleceros y os enorgullecéis de lo que debía avergonzaros. ¿Qué frase para Oshidori? ¿Eh?

SERGIO. No te burles.

ELENA. No me burlo. ¿Cómo voy a burlarme de que te hayas sentido solo y triste? Nadie se burla de ellos... y los que se burlan ¡lo han hecho ellos también! No hay más que una manera de enamorarse, Sergio, ¡y calcula la de hombres y mujeres que se enamoran a diario en el mundo!<sup>67</sup>

Mientras que el desencadenante de la tragedia aristotélica se funda en la *anagnórisis* o reconocimiento, podría decirse que en la comedia cumple este cometido la *agnórisis* o desconocimiento, el cual requiere de un *pharmakos* o chivo expiatorio (en la obra de Jardiel lo encarna la despedida Adelaida que descubre el aparente móvil económico de Sergio Hernán al tratar de reconquistar a Elena) y de un *eiron* o ayudante (que, en la mejor tradición del teatro clásico español, representa aquí el inolvidable Oshidori). La comedia precisa que el triunfo del amor quede en suspenso, encogiendo por un instante el ánimo del espectador, porque es frágil y en absoluto evidente. La comedia sabe de la necesidad trágica, y la esquiva, momentánea pero realmente, con la finta aérea de la esperanza.

## 5. EL SECRETO Y LA REPETICIÓN MELODRAMÁTICOS EN *MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA DE MIGUEL MIHURA*

Bajo la presión del mito donjuanesco de raíces zorrillescas, nuestra reflexión sobre el sentido existencial de la comedia parece haberse inclinado en el análisis de *Usted tiene ojos de mujer fatal* hacia el ámbito de lo romántico como un equivalente del tratamiento del tema amoroso, tal como reaparece en *Eloísa* cuando Fernando entra en su mansión llevando en brazos a Mariana. Si se incurre en la tentación de identificar realismo

---

67 Jardiel Poncela, *op. cit.*, p. 190.

con el reflejo o con la representación de la realidad, también suele asociar-se romanticismo con la mera expresión de la intimidad.

Hemos preferido resaltar que, realista y/o romántica en un sentido que excede los habituales reduccionismos terminológicos, la comedia consti-tuye sobre todo un modo de tejer ficciones que indagan elementos nu-cleares de la existencia humana. Tan comprensiva es que sabe que la risa está envuelta en lágrimas. Como la tragedia, se enfrenta a los límites que impone el destino implacable, no para hacerse consciente de la desmesura o el exceso que lleva a un final desgraciado, sino para sortear, con agilidad y hasta ligereza, sus peligros. El final feliz, por su parcialidad, proporciona la aliviada victoria que intentamos oponer, con mayor o menor escepticis-mo, a la certeza de la catástrofe.

La comedia posee también una carga crítica que suele pasarse por alto cuando no se ajusta a corsés ideológicos. En una época en que lo perso-nal es político ha de ser también capaz de afrontar los lugares comunes con procedimientos que le permitan darles esquinazo o burlarlos. Jardiel Poncela es un maestro de todas esas situaciones verbales, como había de-mostrado en el primer acto de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940). Si en cualquiera de sus versiones la Revolución ha convertido el eros en un campo de batalla fundamental, controlar y reabsorber las potencialidades disolventes de la Comedia en función de las bases de una nueva sociedad se ha convertido también en un aspecto decisivo de esa batalla.

Entretanto recapitulemos cómo esa crítica en los autores que hemos tra-tado no se dirige tanto contra el orden social como contra sus riesgos tota-litarios que, por su propia dinámica, tienden a ahogar la personalidad. La viuda Mercedes de *La vida en un hilo* de Edgar Neville escapa de la soporí-fera vida provinciana de su difunto y pelmazo marido... para comenzar una nueva vida con Miguel. El donjuanesco Sergio Hernán de *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela debe deshacerse de la irresistible cháchara insustancial que le protege de cualquier compromiso vital para al-canzar de nuevo el amor de Elena. Como veremos a continuación, el viudo Marcelino, el protagonista de *Maribel y la extraña familia* (1959) de Miguel Mihura, ha de regresar a la casa familiar junto al lago para recomenzar una nueva vida. En las tres obras, el motivo de la *repetición* es básico para sobre-pasar la frustración amorosa y llegar a afirmar la identidad personal en el seno de la sociedad, aunque fuera de los márgenes establecidos de entrada.

Podría decirse que cada una de las tres obras representa uno de los momentos estacionales del mito cómico. La obra de Neville es estrictamente primaveral: busca la libertad como afirmación apasionada de la vida. Jardiel sitúa a sus protagonistas en una trama de un fin de verano en que las sucesivas aventuras aspiran a encontrar un descanso. Por último, Mihura pone su atención sobre la amenaza del colapso invernal ante la que la comedia también debe protegerse.

Mercedes, la protagonista de Neville, es una joven tan ardiente como llena ya de experiencia vital. Arrebatadora, arrastra tras de sí al disparratado Miguel. La pujante juventud de la Elena jardielesca comienza a marchitarse con el desengaño. Irresistible, advierte a Sergio de los matices cenicientos que la energía que los atrae mutuamente empieza a colorear. Maribel, la prostituta de Mihura, se ve abocada a proteger las brasas de un candor aniquilado que el cliente/pretendiente Marcelino está empeñado en avivar *misteriosamente*.

En la obra de teatro de Mihura que nos ocupa la contraposición inicial entre el hogar familiar y el piso de citas constituye la base de su comicitad<sup>68</sup>. Enseguida se comprende que el héroe cómico, sometida a una forma seria de burla, no es el enamorado Marcelino sino Maribel. A quien con su sola presencia compromete la institución familiar se le atribuye la responsabilidad de sostenerla. Esta inversión *cómica* de los presupuestos sociales acaba introduciendo un par de factores imprevistos sobre el fondo de una comedia que parece decantarse hacia el *misterio*. El temor y la compasión trágicas infiltran esta comedia. Son personajes “inferiores” que conservan una dignidad que merecen la piedad de un público burgués que, de entrada, los rechazaría.

Con Maribel cada vez más inquieta por el rumbo de esa “extraña familia” que parece no querer entender sino en un sentido literal los equívocos eróticos, el final del Acto II modula la tensión de manera magistral. Vién-

---

68 Mihura explicaba que esta idea surgió de una anécdota autobiográfica: “Con lo que mi apunte en el cuaderno decía así: «Un señor cita en su casa a una putita que conoce en un bar. La chica va a cumplir con su obligación y resulta que de repente le presenta a su madre y a su tía». Y nada más” (Miguel Mihura, *Tres sombreros de copa. Maribel y la extraña familia*, ed. del autor, Madrid, Castalia, 1986, p. 47). Toda la obra se basa en el equívoco que resulta evidente, pero jamás explicitado entre los dos personajes. De hecho, constituye el “secreto” que daba darse por “sobreentendido”.

dose obligada a aceptar por cortesía la invitación a la fábrica del pueblo en cuyo “lago de las niñas malas” sabe que murió ahogada en poco claras circunstancias la esposa de Marcelino, Maribel apenas puede reprimir un sollozo de espanto entre sonrisas de circunstancias de Marcelino y sus tíos, antes de que caiga el telón.

MARIBEL. (*Se levanta aterrada*). Dices... ¿que nos vayamos de viaje antes de casarnos?

MARCELINO. Te sentará bien un cambio de aires, y así podrías ver tú misma las cosas que hacen falta en la casa, para después, al volver, comprártelas en Madrid.

MARIBEL. ¿Al volver?

MARCELINO. ¡Claro!

MARIBEL. Entonces... ¿quieres que nos vayamos allí los dos solos?

MARCELINO. Sí. ¿Por qué no? ¿Te parece mal?

DOÑA PAULA. Las chicas modernas ahora van solas con sus novios a todas partes.

MARIBEL. (*Mirando con miedo a Marcelino*). Y sin embargo...

DOÑA MATILDE. Yo estoy segura de que lo vas a pasar muy bien.

DOÑA PAULA. Verás la casa...

MARCELINO. Y verás la fábrica...

MARIBEL. (*Apenas con un hilo de voz*). Y también vere el largo, ¿no es eso?

MARCELINO. ¿Y por qué no?

(*Al referirse al lago, doña Matilde y doña Paula quedan tristes. Pero esta última continúa hablando*).

DOÑA PAULA. A mí me han dicho que es uno muy hermoso... Y además tiene un bonito nombre. Le llaman «El lago de las niñas malas»...

(*Maribel mira a todos, cada vez más inquieta. Y ellos hacen un esfuerzo por sonreír. Y rápidamente cae el*

TELÓN<sup>69</sup>

Este motivo del *suspense*, que funciona como el núcleo del secreto que empuja la acción hacia su desenlace, opera tanto por razones teatrales como cinematográficas. Mihura recordaba que el cierre del Acto II le

---

69 *Ibidem*, p. 190.

metió en un “laberinto” antes de terminar la obra<sup>70</sup>. Los personajes secundarios de las tías y del administrador, así como los de las alegres amigas de Maribel, habían tomado un impensado protagonismo que le obligaban a una improvisación *como si fuera la vida misma*. Tomando ese riesgo, con los preparativos del estreno casi a punto, con Maritza Caballero y Paco Muñoz en los papeles protagonistas, escribió en unos pocos días el último acto de una comedia que, recordaba Mihura, “me había salido con una exactitud cronométrica, y sin ninguna pieza que fallase”, hasta el punto de considerarla “mi obra más conseguida”<sup>71</sup>.

No debería resultar accidental que Mihura pasase de puntillas por la adaptación cinematográfica de su obra, realizada por Jose María Forqué en 1960 y protagonizada en este caso por Adolfo Marsillach y Silvia Pinal. Desde los planos iniciales en blanco y negro, mientras pasan los créditos, con ecos lejanos y meramente alusivos de *El cebo* (1958) de Ladislao Vajda, la película sitúa la comedia en el marco de un *thriller*. El lago que va rodeando el automóvil se convierte en el símbolo inquietante de una amenaza que mantiene en vilo a los espectadores a lo largo de la cinta.

En la obra teatral, en cambio, la desenfadada incomodidad de las situaciones de los Actos I y II en el piso hasta las inquietantes y vodevilescas entradas y salidas del Acto III en la fábrica siguen una exigentísima lógica artística, por más atrabiliaria que pudiese parecer en principio. Los efectos cómicos que busca Mihura son, en último término, sentimentales. Como en toda su producción, también en *Maribel y la extraña familia* investiga las heridas del alma humana necesitadas de afecto y de comprensión. Por debajo de las máscaras del cinismo y la ambición o de la ingenuidad y la cobardía que ensayamos para protegerlas asoman con una voluntad de claridad que deshacen los malentendidos. Como señaló Patrizio Rigobon,

---

70 “¿Por qué el lago de las niñas malas? ¿A qué venía eso? ¿En qué lío me había metido? La frase era bonita. El final del acto resultaba perfecto e inquietante. ¿Pero qué podía inventar yo para justificar eso del lago de las niñas malas? La verdad es que no tenía ni idea. Yo mismo, tontamente, me había metido en un tremendo laberinto. Esta es mi manera de trabajar y no lo sé hacer de otra manera. Sin red. Con peligro” (*Ibidem*, pp. 49-50).

71 *Ibidem*, p. 53.

mentre il gioco comico internamente insiste sull'univoca accettazione della modernità, accettazione ambiguumamente dovuta ad un occultamento del reale, si evidenzia esternamente quella verità su cui si fonda un ulteriore effetto: tra testo verbale e spettacolare s'instaura così una dialettica che si percepisce non solo come fraintendimento od equivoco (spettacolo), ma anche come possibile attestazione del reale (dramma)<sup>72</sup>.

Sin lamentos por no haber podido pasar a la historia teatral con *Tres sombreros de copas* como el iniciador del teatro del absurdo —convirtiendo así a Ionesco en el Mihura rumano— y sin abandonarse al éxito del humor de la revista de *La Codorniz*, Mihura muestra una seguridad técnica tal en una obra como la que venimos comentando que es capaz de fundir, en términos estrictamente teatrales, dinámicas narrativas propias también del cine. Marcelino, ingenuo y apocado, hace contener el aliento a los espectadores, aunque sea por un instante, como el Johnny de *Sospecha* (1941) de Alfred Hitchcock. Por otra parte, sus dulces tíos también parecen emparentadas con las de *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra. Pero los personajes de Mihura dan la vuelta a las expectativas trágicas de sus homólogos hollywoodienses. Parecen asesinos a los ojos de una sociedad desconfiada sencillamente porque son buenas personas.

La compasión sincera, de la que emerge límpido un amor humilde y real, es capaz de disolver el miedo y, sobre todo, de reimaginar el pasado tal como el futuro podría haberlo hecho llegado a ser. El final feliz, aun teñido de melancolía, recuerda que la repetición cómica es un salto precario, sí, pero alegre, sobre el abismo trágico. Desea transfigurar su sórdida cotidianeidad, rodeada de otras compañeras del oficio, con la maravilla del amor concebido más allá de la evasión:

MARCELINO. Tú antes ibas a hablarme de tu vida, y yo no quiero saber nada, Maribel.

MARIBEL. (*Alegre. Convencida de lo que dice*). ¿Pero por qué, si todo es tan vulgar? Yo era costurera en casa de una modista que se llama Remedios, ¿sabes?... Y yo vivía en casa de Rufi, con su hijo y su marido. Y con Niní, que tenía una habitación alquilada y estudiaba

---

72 Patrizio Rigobon, “*Maribel y la extraña familia*, ovvero la mite transgressione di Miguel Mihura”, *Rassegna Iberistica*, 43 (1992), pp. 36-37.

en la Universidad. Y yo trabajaba mucho. ¡Venga a coser! ¡Venga a coser!... Y un día, una amiga me invitó a un bar a tomar una cerveza. Y entré en ese bar por primera vez y te encontré a ti. Y eso es todo, ¿comprendes? (*Y abraza, emocionada, a Marcelino*). Y yo sé que todo esto es verdad. Que ni te miento a ti, ni me miento a mí misma. Que ha ocurrido, ¿sabes? ¡Y por eso ya no tengo miedo!<sup>73</sup>

## 6. CONCLUSIÓN

Al principio sugerimos que Aristóteles quizás hubiera tenido que definir la comedia, por contraste con la tragedia, como la diátesis de los sentimientos del ridículo y de la fealdad. Frente a la nobleza y al lenguaje elevado de la tragedia, la comicidad adopta la baja condición de sus personajes con un estilo bronco y directo.

Una y otra estilizan la realidad representada, enfocándolas desde dos ángulos complementarios: al destino que no puede sobreponerse se opone la esperanza de que, aunque sea momentáneamente, la palabra definitiva puede ser también burlada. La ley divina y la ley humana, la de la familia y la ciudad, imponen sus límites para asegurar el orden, pero el deseo y la imaginación los ponen en jaque una y otra vez, obligándolos a reformular su alcance. No los vencen ni los superan; juegan con la flexibilidad de sus formas.

Si, como decía Ortega, la comedia es el género de los partidos conservadores, no lo es tanto porque acabe poniendo coto a la aventura en nombre de un orden inmutable, sino porque esa misma aventura incita, con su acción, a redescubrir los límites del orden que pone a prueba. La comedia comprende que el orden social exige delicados equilibrios. Viene a decirnos que cabe no tomárselos muy en serio porque se corre el riesgo de que se rompan, como lo demuestra la desmesura trágica. La comedia no se ríe de la tragedia; audaz, sabe enjugar las lágrimas con sus engaños. No invita al vicio, ni se deleita en él. Se esfuerza por contener el desastre que amenaza siempre a la virtud.

Aristóteles, que al principio de la *Metafísica* y de la *Poética* se entregó al ejercicio de historiador de la filosofía y de la literatura respectivamente,

---

73 Mihura, *op. cit.*, pp. 216-217.

actúa a la vez como un finísimo crítico de la *polis*, en un sentido muy diferente de su maestro Platón. Sin detenerse a establecer con detalle la génesis, sostiene que la tragedia y la comedia proceden de Homero, por más que, una vez aparecidas, “de poetas épicos se convirtieron en autores de tragedias, por ser estas de más fuste y apreciadas que aquellas”<sup>74</sup>. Como Zeus, podría decirse que, con sus narraciones, Homero estaba engendrando dos hermanos, Apolo y Hermes, tragedia y comedia, tal como citábamos en Pietro Citati. Antes las fuerzas caóticas de la destrucción, en que Nietzsche vislumbraba la acción de Dionisos, la tragedia aspiraba a brillar oscuramente con la luz de Apolo. Por el contrario, herméticas, las sombras de la comedia arrojan luz sobre los contornos imprecisos de la existencia humana.

Las tres obras que hemos querido rescatar para los análisis de esta serie (*La vida en un hilo* de Edgar Neville, *Usted tiene ojos de mujer fatal* de Enrique Jardiel Poncela y *Maribel y la extraña familia* de Miguel Mihura) contienen *todavía* una jugosa réplica a los divertimentos apesadumbrados que consumimos a diario para pasar el rato. Los motivos de la repetición, del doble y del secreto que tratan cada una a su manera y en diversas gradaciones se enraízan en esta búsqueda apasionada de una experiencia libre. Aun con sus limitaciones, la palabra que representan intenta crear ante sus espectadores un *nuevo* mundo que puedan compartir en su vida diaria. Pueden advertirse en dos de ellas características de las adaptaciones por parte de sus autores: del cine al teatro (*La vida en un hilo*) y de la novela al teatro (*Usted tiene ojos de mujer fatal*)

Nada más conservador que dejarse sorprender por los bienes que, discretamente, el pasado puede producir hoy, en su futuro. Aun pendiendo de un hilo, Neville nos enseñó la efervescente energía de la juventud. De la abrumada prisión de nuestros convencionalismos, Jardiel se propuso rescatarnos disolviendo los barrotes de sus palabras gastadas. Excéntrico y sorprendente, Mihura quiso derribar el cinismo de nuestra vulnerable timidez. En suma, con ejemplos de estos autores de la *otra* generación del 27 hemos intentado rehacer una lectura existencial de los sentidos que la comedia debería seguir siendo capaz de descubrir.

---

74 Aristóteles, *Poética*, p. 139 (1449<sup>a</sup>5-6).